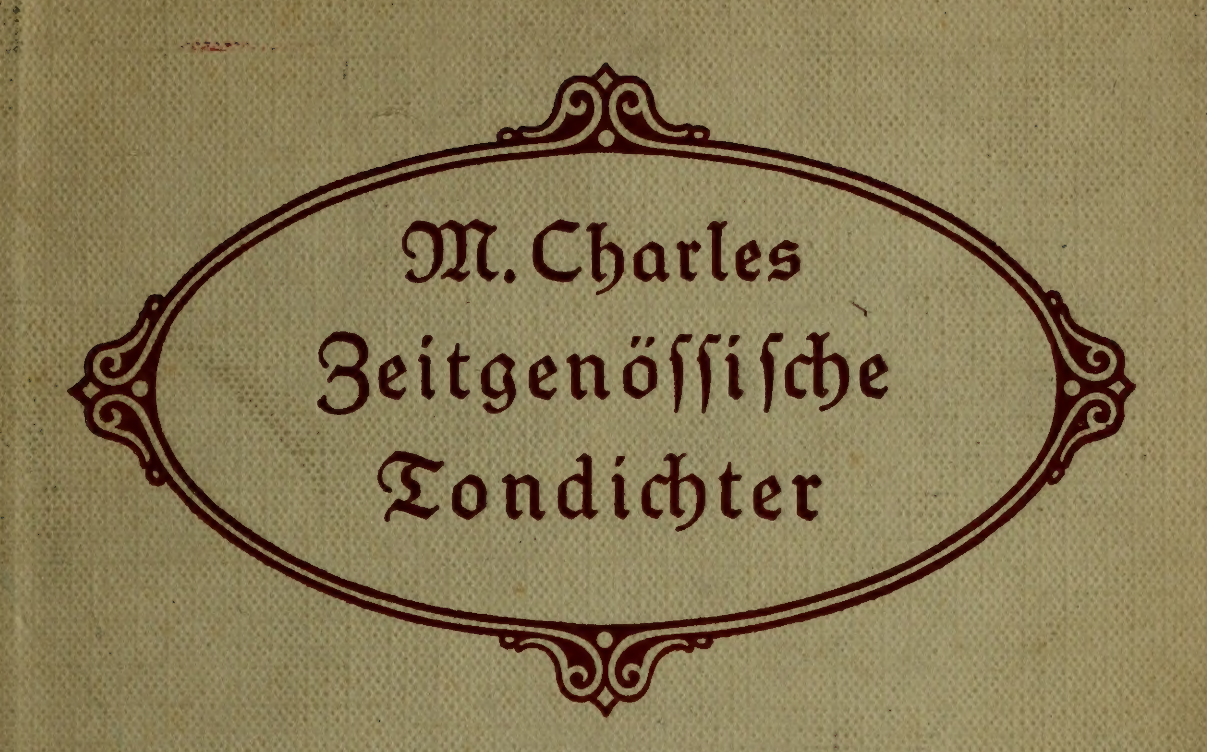
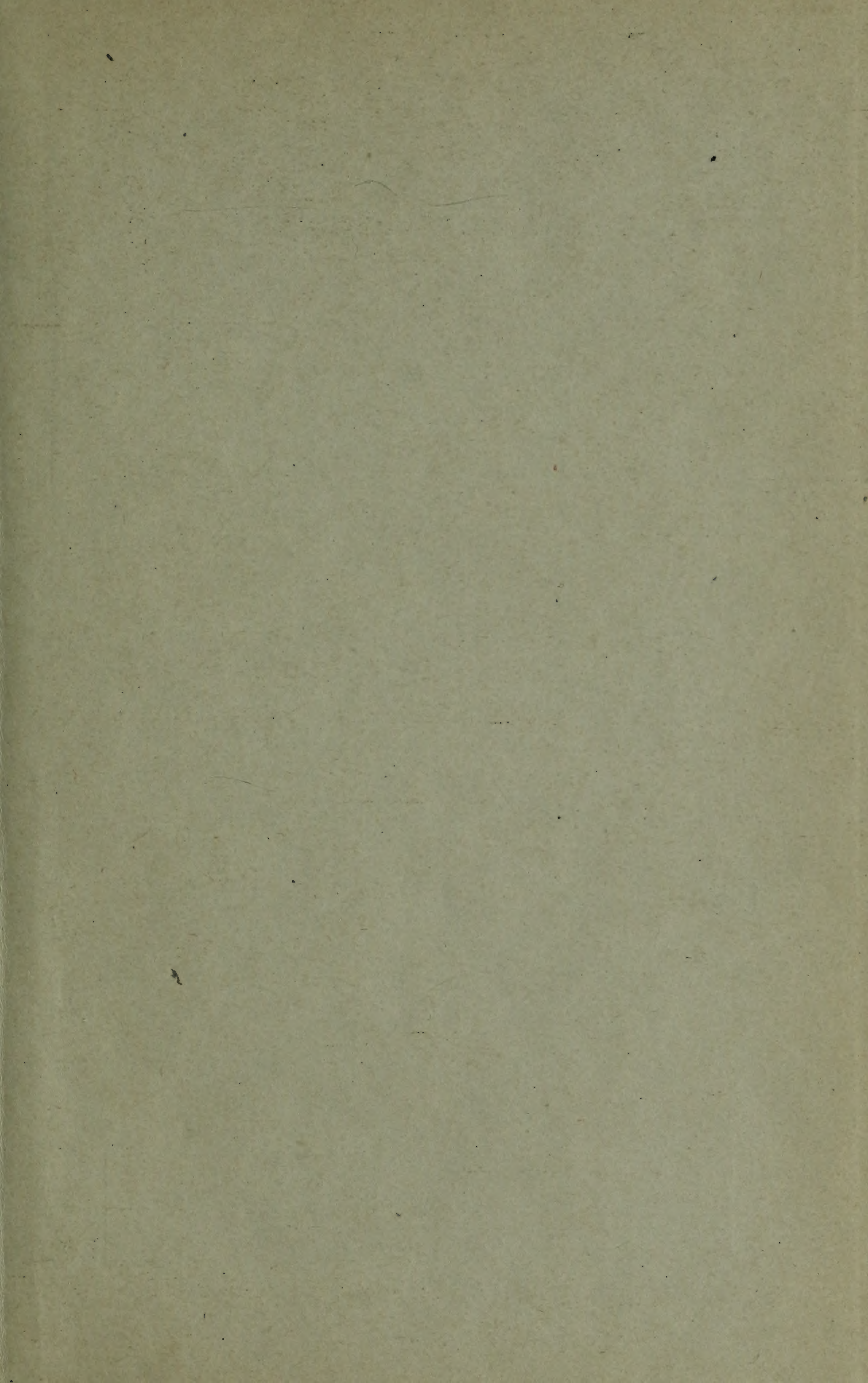
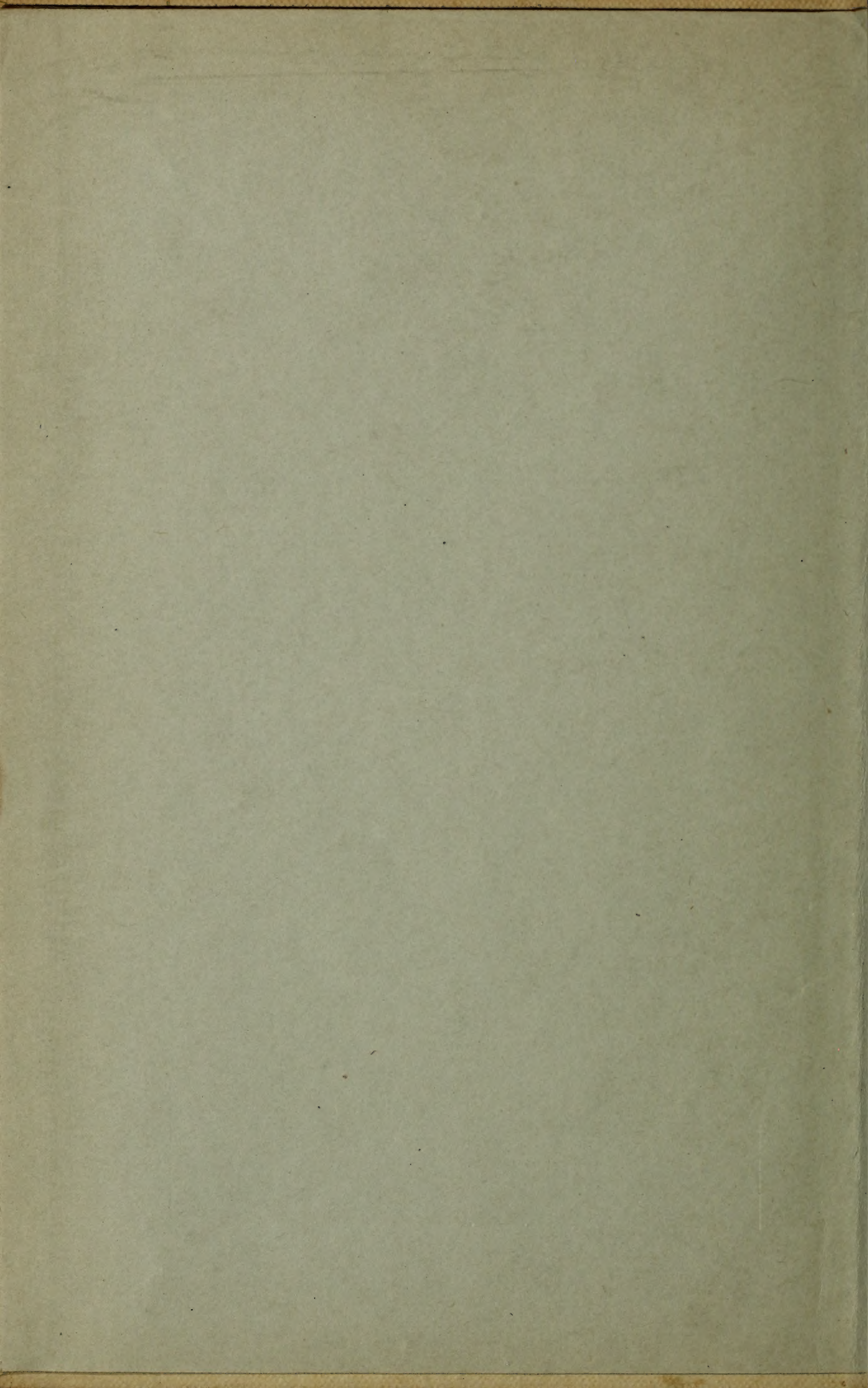
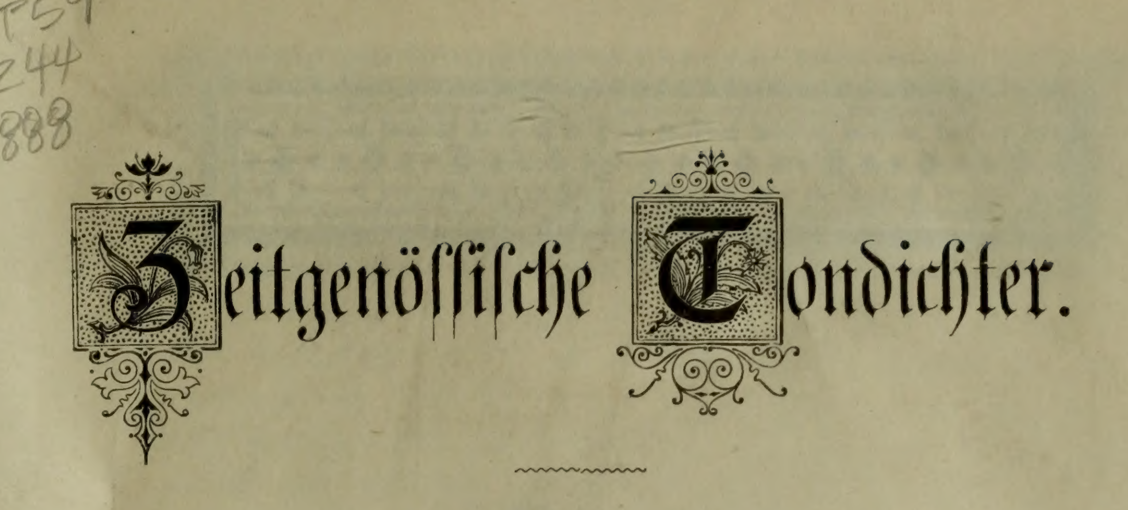

M. Charles
Zeitgenössische
Tondichter







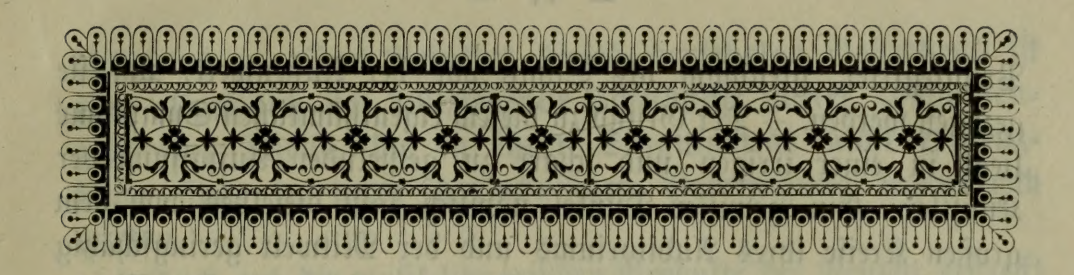
Zeitgenössische Tondichter.

Studien und Skizzen

von

M. Charles.

LEIPZIG
Verlag der Serig'schen Buchhandlung.



Vorwort.

Das vorliegende Werk verdankt seine Entstehung einem Bedürfnisse im deutschen Volke, das um so fühlbarer und nothwendiger an uns herantritt, je mehr wir in der Entwickelung unserer geistigen Kräfte fortschreiten und der Kreis von Personen sich erweitert, denen die deutsche Kunst und ihre Vervollkommnung zu Dank verpflichtet ist. — Es mangelt uns an einem guten, kritischen Werke, das sich zur Aufgabe stellt, der Gegenwart Koryphäen und Meister dem großen Volke zugänglich zu machen und dabei jenes privilegirte Gewand abzulegen, das sich nur für Berufskreise eignet, nicht aber als Allgemeingut verwerthet werden kann, wie solches von der Kunst, — in specie von der Musik — verlangt werden muß. — Gar manche berufene Feder hat theils in objektiver und ruhiger, theils in kaustischer und scharfer Sprache darauf hingewiesen, daß die Musik eine Kunst ist, die einem Jeden gehört und nicht von bevorzugten Kreisen getragen wird. — Keiner dieser kritischen Autoren hat jedoch dem besprochenen Mangel abhelfen können, und man befindet sich analog dem Fortschritt in der musikalischen Entwickelung der Neuzeit in Rücksicht auf die Lösung dieser eben berührten Frage in einer stetigen décadence. Mehr und mehr löst sich die Kunst vom Allgemeinverständnisse und der Theilnahme der Laienkreise an ihrem Genusse los, um sich mit einem Cocon von Fäden zu umgeben, die von den Händen

Privilegirter, gleichsam als Schutz vor der Außenwelt, um sie gezogen werden. — Der Grund zu diesem eigenthümlichen Symptome liegt in einer irrigen und scharf zu geißelnden Auffassung der Künstler: Ein gewisser Dünkel nämlich läßt dieselben von dem großen Kreise ihres Auditoriums und der Mitwelt geringschätzig denken und bestärkt sie in dem Wahne, — der großen Menge gehe das wahre, tiefe Verständniß ab, — ihre Leistungen seien mehr oder minder fortgeworfene Perlen, die nur, von den Händen der Glaubensgenossen gefunden, richtige Würdigung ihres Werthes fänden. Sie halten mithin ihr Schaffen und Wirken der Welt gegenüber mehr für ein Werk der Herablassung und Wegwerfung, — nicht für jenen hohen apostolischen Beruf, durch rastlosen Fleiß und im täglichen Kampfe eine Lehre zu verbreiten, welcher die treusten und begeistertsten Anhänger nicht lange fehlen würden. —

Und wie die praktischen Musiker, — so auch die Herren von der kritischen Feder in ihrer großen Mehrzahl. Auch sie betrachten die Kunst mehr oder minder als für sich allein existent und treten mit zumeist sehr subjektiven und einseitigen, kritischen oder biographischen Elaboraten an den Tag, die eben nicht das Produkt eines objektiven Totalurtheils, sondern willkürlicher Launen-Auffassung sind. — **Möchten doch diese Helden nie vergessen, daß die Kunst in ihrer Wirkung und Beurtheilung fast ausschließlich vom großen Kreise der Zuhörer abhängt, — daß ihre Annahme oder Verweigerung einzig in den Händen der Leute liegt, welche mit aristokratischem Hochmuth als armselige, im Dunkeln tappende Kinder ausgeschlossen werden sollen, und daß die Kritik nicht des Schreibers, sondern des Volkes Stimme repräsentiren soll. Erfüllten sich die Wünsche jenes Bestrebens nach Exclusivität und Privilegirtheit wirklich, — dann würden die Herren mit ihrer Kunst bald allein dastehen und die absterbende und dahinsiechende Muse zu Grabe tragen können. Laien und Musiker sollen sich ergänzend unterstützen, wie Mann und Weib einer gesunden und glücklichen Ehe, — nicht aber darf ein Jeder eigensinnig seinen Weg wandeln und den Anderen von seiner Gedanken- und Wirkungssphäre aus-**

schließen! — Das Resultat dieses verkehrten Bestrebens ist eine allmählich sich vollziehende Scheidung zweier zusammengehöriger Theile, die in ihrer Singularität nicht existenzfähig sind, in ihrer harmonischen Vereinigung segensreich wirken. —

Auch auf die musik-literarischen Produkte der Neuzeit erstreckt sich diese Epidemie der Sonderung. Es genügt nicht, daß ein Zuhörerkreis bekannt werde mit den Tonschöpfungen seiner Meister, er muß auch durch einen Einblick in das Leben und Schaffen derselben ein gewisses Verständniß für ihre Eigenthümlichkeiten und Originalität gewinnen. Denn das Leben und seine Einflüsse — das bedarf schwerlich einer besonderen Betonung oder gar des Beweises! — sind ausschlaggebend für die Produkte des Trägers. Seine Schöpfungen repräsentiren Erlebtes, sind Ausfluß der Lebenserfahrung, — oder sollen es wenigstens sein. Ein Genius ist nie so frei und ungebunden, daß nicht die Schwungkraft seiner Flügel gelähmt würde durch Leid und Noth, daß nicht seine Schöpfungen einen Widerhall seines materiellen Seins trügen. — Und wenn wirklich Tondichter, wie z. B. der große Mozart oder auch Rich. Wagner, einen Gegenbeweis liefern sollten, so bestätigt das vereinzelte Auftreten dieser Ausnahme wohl nur lediglich die Regel. —

Leider genügt auch nach dieser Seite hin keines der in neuerer Zeit zahlreich erschienenen Werke den gestellten Anforderungen. Man kann sie nach ihrem Charakter in zwei große Parteien sondern: Entweder sie sind gut und rein fachwissenschaftlich, — also nur für speciell musikalische Kreise geschaffen, — oder aber sie sind populär und schlecht. Viele Ausnahmen von dieser Regel giebt es nicht. —

Unsere Absicht ist denn nun keineswegs, reformatorisch und neue Bahnen brechend auftreten zu wollen. — Wir wissen recht gut, daß man Fehler ängstlich zu vermeiden strebt, um neue absichtslos zu begehen. Das vorliegende Werk sei aber nicht dem Stande der privilegirten Musiker allein, es sei jedem Musikfreunde und Verehrer der Muse gewidmet und möge seine Zwecke erfüllen: „Belehrend zu ergötzen!"

Die folgenden kritischen Besprechungen sollen skizzenhafte

Studien sein und den Zweck verfolgen, bekannte und weniger bekannte Meister in ihrer Wirkungs-Sphäre dem größeren Kreise zu erschließen, ihm ein klares Bild seiner verdienstvollen Männer zu geben. — Detailirte historische Referate über Leben und Lebensereignisse vermeiden wir geflissentlich und räumen, unter Fortfall der zu eingehend gehandhabten Besprechung des Einzelnen, einer Total-Kritik sowie Beurtheilung des Bedeutendsten und Wissenswerthesten die erste Rolle ein. Die biographischen Angaben sollen als Notizen in Form eines flüchtig gezimmerten Rahmens erscheinen, in welchem sich die Kritik motivirt bewegt. Nur diejenigen Geschehnisse und Wendepunkte im Leben der Besprochenen, welche von tieferer und maßgebender Bedeutung für ihr künstlerisches Wirken und Schaffen geworden sind, dürfen auf eingehende Darstellung Anspruch erheben.

So mag das mit wahrer innerer Herzenslust und Freude am redlichen Schaffen gebaute Schifflein von Stapel laufen hinaus in das Meer des Lebens und gefürchteter Kritik. Findet es Dank und erfüllt es seinen Zweck, so sollen uns Scheelsucht und Neid nicht ängstlich machen. Klippen dieser Art sind nicht gefahrbringend; wo sie zu suchen sind, wird sich bald zeigen.

Berlin, im April 1888.

Der Verfasser.



Inhalts-Verzeichniß.

Seite

Vorwort III
Franz Liszt 1
Richard Wagner 30
Dr. Hans von Bülow 95
Joachim Raff 113
Max Erdmannsdörfer und Frau Pauline Erdmannsdörfer-Fichtner . 131
Dr. Carl Reinecke 151
Dr. Johannes Brahms 167
Anton Rubinstein 193
Edvard Grieg 214
Eduard Lassen und der Goethe'sche „Faust" 235
Joseph Joachim und sein Concert „in Ungarischer Weise" 261
Cyrill Kistler 274
Nachwort 299







Franz Liszt.

„Zu den höheren Aufgaben der Kunst gehört es, den Helden-
„muth nicht nur darzustellen oder zu besingen, sondern einzuflößen.
„Dafür sollen die Künstler ihn empfinden, bewahren und als
„segnende Flamme verbreiten.
„Weymar, März 1859. F. Liszt."

Wenn die Kunst mit ihren zahllosen Neidern, mit ihrer Mißgunst und dem heimlichen Hasse, der ihre Träger nur zu oft beseelt, einen Mann zeitigt, dem das rückhaltlose Entzücken und die unumwundene Begeisterung der Künstler- und Laienwelt entgegenjauchzt, — dem ein Kultus auf allen Wegen, die sein Fuß betrat, entgegengebracht wird, welcher die moderne Geistlichkeit zu ernsten Bedenken hätte veranlassen können, wäre er nicht auf völlig neutralem Boden gepflegt und ausgeübt worden, — wenn also Alles dies in unserem Jahrhundert der Nüchternheit und des kränkelnden Pessimismus sich ereignet, so ist diese Thatsache eben im Vergleich zum Charakter der Gegenwart ein Ereigniß „mirabile dictu" und von epochemachender Bedeutung. — Wer kennt ihn nicht, den greisen Meister mit dem langen Silberhaar, der mächtigen kühngebogenen Nase und jenem Blicke, der stets ein geistiges Ideal verräth und dem innewohnenden Genius Ausdruck verleiht! — Als die jetzt herrschende Generation zum Bewußtsein ihrer selbst und der Außenwelt gelangte, fand sie in Franz Liszt nicht mehr einen Werdenden, ein sich zum Genius entfaltendes Talent, nicht mehr den unscheinbar, lernenden Zigeunerbuben aus Rayding, — vor ihr stand ein Riesengeist, dessen Füße die Erde berührten, dessen Haupt in die Wolken ragte und jene einsamen Höhen des reinen, ungetrübten Idealismus überschaute. Der

Genius fand in seiner ganzen gigantischen Größe vor ihr und mit stiller Bewunderung maß sie die Kluft zwischen sich und ihm. — Sie hing an seinem hinreißenden Spiele, seinen mächtigen Werken lauschte sie mit stillem Entzücken, dem leutseligen und freundlichen Worte seiner Lippe ging sie nach, gekettet an seine Person, wie mit unsichtbarer Fessel. — So schuf sich Liszt eine unbegrenzte Zahl ihm huldigender Enthusiasten, er zog um seine Person einen Zauberkreis, aus dem Niemand entwich, hatte er seine Grenze einmal überschritten. — Die hartgesottensten Kritiker und bissigsten Recensenten, die sich mit den üblichen Vorurtheilen gegen den Meister angefüllt und es zum Grundsatz erhoben hatten, seine Netze zu meiden und jener unwiderstehlichen Anziehungskraft eines hellstrahlenden Genius zu entgehen, verstummten mit ihrem Ingrimm und Groll, wenn der greise Liszt in seiner Leutseligkeit und seinem liebenswürdigen Entgegenkommen sie an sich heranzog; — es wurden seine feuereifrigsten und besten Apostel! — Was Wunder, wenn bei dieser Unfähigkeit des starken Geschlechts die Schönheit der Damenwelt ihn vergötterte und diese Verehrung bis zur Lächerlichkeit trieb?! — Die Schwäche, die jener von Natur zugesprochen ist, entschuldigt sie, den Zauberkünstler und Meister aber sein Genius, der zu mächtig war, als daß er nicht kleine Fehler und Schwächen mit dem blendenden Lichte seines Sternes verdeckt hätte. —

Mit Fleiß eröffnen wir die Reihe der vorzuführenden Charakterköpfe mit Franz Liszt, obgleich Richard Wagner, als dem geistig Bedeutenderen der erste Ehrenplatz geziemt hätte. Wir begehen durch diese scheinbar unlogische Willkür einen Akt der Dankbarkeit, den persönliche Beziehungen zum Meister von uns erheischen. Auch wir haben es durchkostet und erfahren, welch' ein Zauber es ist, willenlos und urtheilsunfähig im Banne eines Mannes zu stehen, dem das Hexenhandwerk zur zweiten Natur geworden ist, der mit sichtlichem Widerstreben und ungekünstelter Bescheidenheit die enthusiastisch gespendeten Huldigungen annimmt, welche er dem Kreise seiner Verehrer willkürlich zu entlocken scheint. —

Es sei fern von uns, das vorliegende kritische Essay unter den Druck jenes persönlichen Einflusses zu stellen und in blinder Begeisterung die Leiter der Lobesspenden bis zur höchsten Staffel zu er=

klimmen. Nichts ist für eine Kritik gefährlicher, als persönliche Voreingenommenheit, sei dies in bonam oder in malam partem. Trotzdem wird es ein Ding der Unmöglichkeit sein, jede Einwirkung persönlichen Verkehrs mit dem Meister auf die Beurtheilung zu verhindern und völlig objectiv zu erscheinen. — Doch werden wir entschieden sachlicher sein, als Ludwig Nohl in seiner Liszt-Biographie, welche unter dem Drucke eines fast krankhaften Enthusiasmus und jener „Verhimmelungs-Theorie" steht, welche jeder andere sterbliche Mensch, nur ein Kritiker nicht, auf dem Repertoire haben darf. Meisterlich in Form, Gedankenschöne nnd Bilderreichthum, — ärmlich als kritisches Elaborat und in Nichts zusammenschrumpfend unter dem Einflusse einer Stimmung, die jede Objektivität ausschließt.

Es handelt sich in Ansehung unserer Aufgabe um eine strenge Sonderung dreier Thätigkeitsgebiete, welchen der Meister angehörte und die nicht scharf genug auseinander gehalten werden können: Liszt als productiver Künstler, Liszt als reproductives Genie und Lehrer, — und Liszt als Mensch. — Mag es auch den Anschein haben, als gehöre die letztgenannte Eigenschaft nicht zu den essentialiis eines kritischen Essays, so haben wir doch das Gefühl, daß diese Seite des Meisters als ergänzend, beurtheilungsmildernd und manchen räthselhaften Contrast erklärend der Erwähnung bedarf, — nein, in das Bereich unserer Betrachtungen gezogen werden muß. — Künstler und Mensch sind bei Liszt oftmals kaum in der Schärfe zu sondern, wie dies bei Charakteren anderer Art eigentlich zu geschehen hätte; denn es herrscht in vielen Punkten ein seltsamer Einklang zwischen beiden Phasen, so daß wir des Öfteren genöthigt sein werden, von einem Gebiete aus exegetischen Rücksichten in's andere überzugreifen. Der Künstler wird bei ihm nicht selten durch den Menschen begründet, der Mensch durch den Künstler entschuldigt. —

Unter Anwendung einer Art Anticipation mag uns zunächst Liszt als produktives Genie beschäftigen, — also der Künstler im vornehmsten und höchsten Kreise seines Wirkens! — Und hier darf über das Faktum ein Zweifel nicht herrschen, daß nämlich die Bedeutung des Meisters für die Kunst vielfach überschätzt worden ist und noch überschätzt wird. Eine Begründung hierfür liegt in der Unfähigkeit seiner Umgebung, den Menschen vom Künstler durch

eine objective Beurtheilung der letzteren Qualität zu sondern. Die Liebenswürdigkeit seines Umganges und der Verkehrsformen machte die Menschen blind für Schwächen, die eine gerechte Kritik nicht übersehen darf. Diese Schwächen aber liegen eben in seiner produktiven, schöpferischen Thätigkeit. Die Großartigkeit der Gedanken-Conception läßt sich nicht wegleugnen, sie ist vorhanden; — ihr entspricht dagegen nicht deren Realisirung. Es tritt hier ein Moment hinzu, welches dem Künstler wie dem Menschen gemeinsam war, — eine gewisse Manirirtheit und Affektirtheit. — Sie sucht in der Absicht, geistreich zu erscheinen und geistreiche Gedanken noch geistreicher auszudrücken, als sie gedacht sind, nach Mitteln, welche dieses Vorhaben zu deutlich an den Tag treten lassen, und verfällt dadurch in's Absurde. — Oder aber andererseits ist die Form ein prunkhaftes Kleid für eine häßliche Puppe, — einen mageren Gedanken, der durch Formenkünstelei äußerlich zu bestechen sucht und mit großer Gewandtheit seine Schwächen durch den glänzenden Ausdruck verdeckt. Dieser letztere Fehler ist noch häufiger als der erstere und geht wieder mit einer Erscheinung im Charakter Liszt's als Mensch Hand in Hand, — nämlich: „Betonung einer gewissen Aeußerlichkeit und darob entstehende Vernachlässigung des Kernes." —

Dies das Urtheil über des Meisters produktive Seite in seiner Totalität! — Es wird sich darum handeln, durch praktische Beispiele unseren „Cynismus", wie man mit großem Unrecht unsere Objektivität von intessirter und nicht vorurtheilsfreier Seite öfter genannt hat, zu rechtfertigen. Es ist keine Frage, daß bei dieser Truppenschau manche Ausnahme von der Regel zur Geltung kommen wird; dieselbe mag aber im Rückschlusse nur eine Bestätigung unserer aufgestellten These sein. — Zunächst also den größeren selbstständig geschaffenen Werken Liszt's im Gegensatz zu seinen Transcriptionen, Paraphrasen 2c. (s. w. u.) entgegen! —

Hier hat der Componist zwei Verdienste zu verzeichnen, die ihm selbst eine antipathische Kritik nicht absprechen kann, — er ist der Reformator der neueren Kirchenmusik geworden und hat ferner eine bis dahin unbekannte Programm-Musik in Form wie Inhalt begründet und ausgebaut, — es ist die sinfonische Dichtung. —

Dieselbe hat in populärer Definition ein längeres Musikstück darzustellen, der Form nach an die Sinfonie sich anlehnend, aber dennoch an ein bestimmtes Thema nicht gebunden, viel kürzer als ihr Vorbild und einen bestimmten der Welt der Gefühle, Gedanken oder des äußerlichen Geschehens entnommenen Inhalt darstellend und verkörpernd. Sie ist mithin Programm-Musik in des Wortes ureigenster Bedeutung und gewinnt seit ihrer Festigung durch Liszt eine weite Verbreitung und Nachahmung. —

Solcher sinfonischen Dichtungen hat uns der Meister nicht weniger als zwölf hinterlassen. Sie nennen sich:

1) Ce qu'on entend sur la montagne nach Viktor Hugo (vulgo „Bergsinfonie").
2) Tasso. Lamento e Trionfo.
3) Les Préludes (nach Lamartine).
4) Orphée.
5) Prométhée.
6) Mazeppa (nach Viktor Hugo).
7) Festklänge.
8) Héroide funèbre.
9) Hungaria.
10) Hamlet.
11) Hunnenschlacht (nach Kaulbachs gleichnamigem Gemälde).
12) Die Ideale (nach Schiller).

Man ersieht schon aus der obigen Zusammenstellung den Charakter der Orchesterwerke als reine Programm-Musik; man gewinnt aber auch, wenn man das reichhaltige Programm herunterliest, einen Ueberblick über die Fruchtbarkeit des Componisten, welche uns doppelte Einschränkung und kurze Kritik, als nothwendiges Erforderniß auferlegt. — Die ganzen Werke einer Besprechung zu unterziehen, ist sonach ein Ding der Unmöglichkeit; wir begnügen uns mit der Anführung des Besten und Charakteristischsten und erwähnen: „Die Bergsinfonie", „Tasso Lamento e Trionfo", „Les préludes", „Festklänge" und „Hungaria." —

Im Allgemeinen sei gesagt, daß sich die sinfonischen Dichtungen Liszt's nicht der Verbreitung erfreuen, welche sie ihrem Werthe nach verdienen. Denn sie sind, was Schaffenskraft anlangt, das ureigenste Produkt eines Riesengenius, der sich mit bizarrer

Willkür und genialer Nachlässigkeit über alle Form hinwegsetzt, — sie sind das Vollkommenste, was der Meister an eigenen Schöpfungen niederschrieb. Auch behaupten sie eine außerordentliche geistige Höhe und sind durchweht von einem einheitlichen, großen Gedanken, getragen von einem unstreitbar staunenswerthen Idealismus. — Aber ihr Verständniß ist theils durch die ganze Richtung, die der Componist repräsentirt, theils durch seine Formenkünstelei, mit der er wenige Motive bis zur letzten Möglichkeit ausringt, für unser in der Mehrzahl der Classicität geneigtes Publicum ein sehr schweres, ihr Genuß also ein relativer und für die Dauer ermüdender. — So sind seine sinfonischen Dichtungen mehr Studien- und Genuß-Objekte für Berufene, nicht für den großen Kreis der Hörerschaft und Musikliebhaber. — Ob die Zukunft diesen Werken mehr Popularität einhauchen wird, ist eine Frage, die wir verneinen möchten. Der ganze aristokratische und reservirte Zuschnitt deutet darauf hin, daß man hier nie von Gemeingut reden wird. — Und in diesem Umstande liegt auch die verhältnißmäßig geringe Anzahl der Aufführungen begründet. Ein Dirigent richtet sich heutzutage nach den Wünschen seines Publikums, weil er ein praktischer Geschäftsmann und auf seine Concert-Einnahme bedacht sein muß. —

Die „Berg-Sinfonie" ist das erste Werk. Sie ist nicht das beste, wie man allgemein redet und schreibt, weil es noch unter einem gewissen Problema leidet und durch Form und Inhalt den Läuterungsprozeß des Tondichters dokumentirt. Ihre Tendenz ist dem maßlos-phantastischem Hirne Victor Hugo's entnommen, für den der Tondichter überhaupt eine räthselhafte Begeisterung an den Tag legt, und behandelt den Inhalt des Gedichtes: „Ce qu'on entend sur la montagne" („Was man auf dem Berge hört"). — Der Dichter vernimmt zwei Stimmen, — die eine unendlich glorreich dem Herrn ihren Lobgesang entgegenbrausend, — die andere dumpf und von Schmerzenslauten angefüllt. Die eine ruft: „Natur!", die andere: „Menschheit!"; sie nähern sich, entfernen sich von einander, ringen, — bis sie schließlich in geweihter Betrachtung aufgehen. — — Wir sehen also: Reine Programm-Musik, — aber eine Programm-Musik, welche ihre Ausdrucksmöglichkeit denn doch zu weit ausdehnt. Sie verlangt nicht allein bestimmte Gefühle, — sie will philosophi-

sche Probleme lösen und die Reflexion anregen. — Und mit diesem Schritte tritt sie aus dem Rahmen heraus, welcher ihrer Wirksamkeit als Kunst zugewiesen ist. Die Musik soll sein reine Gefühls-, nie aber Reflexionssache. Sie soll unmittelbar durch das Ohr auf das Herz und seine Gefühlswelt, nicht aber auf den Verstand und seine Reflexions-Thätigkeit einwirken. Sie darf nicht durch lange Vorrede dem Hörer eine sclavisch vorgeschriebene Ideenrichtung aufzwängen, sondern, wenn sie einmal Programm-Musik sein will, durch eine kurze Andeutung in der Überschrift ihren Zweck aussprechen, der zur Verarbeitung und Verwerthung zu kommen hat. Dieser Zweck jedoch kann unmöglich dem Bereiche reiner philosophischer Reflexionswelt angehören; — das ist ein arger Fehler! — Nehmen wir die bedeutendsten Programm-Musiker der Classicität, Beethoven (Eroica, Pastorale, IX. Sinfonie) und Robert Schumann, so finden wir Gedanken in Tönen verkörpert, die sich nicht nur denken, sondern vor Allem fühlen lassen; — Ton ist Gefühl, folglich läßt sich in Tönen nur ausdrücken, was gefühlt werden kann. — In der „Berg-Sinfonie" kann aber einzig und allein das Ringen und Kämpfen zweier Mächte gefühlt werden, nicht aber der Conflikt zwischen zwei abstrakten Begriffen. Fassen wir also „Natur" und „Menschheit" vom rein naturalistischen Standpunkte als Mächte auf, als Objekte unserer Gefühlswelt, so ist die Schöpfung denkbar; — im anderen Falle ist sie, nach juristischer Definition ein Versuch mit untauglichen Mitteln am untauglichen Objekt. —

Anmerkung: Es ist nach den oben vorgebrachten Beweisen mithin falsch, wenn Nohl in seiner „Musikgeschichte" im Anschluß an die Wagner'schen Tondramen von den sinfonischen Dichtungen Liszt's sagt:

„Ganz ebenso wird die Form der Instrumentalmusik jetzt durch-
„aus Darstellung des Verlaufs der poetischen Intention oder freien
„Lebensbewegung selbst, die ihr zum Vorwurf dient. Auch hier
„schimmert bei Berlioz noch am meisten die alte Symphonie und
„ihre Formensprache durch, und andererseits verletzt er die natur-
„gemäße Darstellung seines dichterischen Vorwurfs durch Dinge,
„welche als dem bloßen Verstande angehörig durch Töne nicht wie-
„derzugeben sind, macht, wie es genannt wird, Programmmusik.
„Bei Liszt aber verschwindet das Programm, indem es
„durchweg in Töne aufgeht. Denn er wählt zu seinen
„Symphonischen Dichtungen nur Gegenstände, die so

„dichterisch sind, daß sie rein musikalisch wiederzugeben „sind, und findet mit dem charakteristischen Motiv „seines Themas auch wie von selbst die echte dichterisch-„musikalische Form des Ganzen.“ —

Geradezu absurd aber und nur in einem Taumel persönlicher Voreingenommenheit niedergeschrieben, müssen wir die folgende, demselben Werke des Autors entnommene Stelle charakterisiren:

„Seine (nämlich Liszt's) Symphonischen Dichtungen „entwickeln den Keim weiter, den Beethovens Sym-„phonie gelegt hatte. Der poetische Gedanke mit seinem Wechsel „und seinen Höhepunkten wie in Beethovens Cariolan-Ouvertüre „wird die nächste Norm auch für die musikalische Gestaltung. Ein-„heitlichkeit, freie Bewegung, deutliche Zeichnung, Drastik und „Schwung sind die Folgen dieser kühnen aber völlig organi-„schen Fortbildung der alten Sonatenform.“ —

Also der arme, kleine Beethoven legte nur den Keim, den Liszt entwickelte? — Beethoven legte den Keim, entwickelte die Pflanze und zog die schönste Blume; er ist die höchste Vollendung, mit der Liszt nie verglichen werden darf, soll ihm der Glorienschein seines Ruhmes nicht genommen werden. Die sinfonische Dichtung ist keine vervollkommnende Fortentwickelung der Sinfonie, sondern eine desorganische Verkrüppelung derselben, von der man nicht weiß, ob nicht die Unfähigkeit des Tondichters, eine rechte und echte Sinfonie in der Beethoven'schen Form zu schreiben, ihrer Schöpfung und ihrem Entstehen zu Grunde gelegen hat.

Diese Fehler gelangen beim „Tasso“ und den „Préludes“ in Wegfall. Tasso schildert unter Einflechtung eines nichtoriginellen venetianischen Lagunensanges das Liebes-Leiden des großen italienischen Dichters am Hofe zu Ferarra, den Läuterungs-Prozeß in dessen gährendem Innern, der mit einem Triumphe über sich und seine Liebe endet, zugleich eine Verherrlichungs- und Unsterblichkeitstendenz seines Genius in sich bergend. — Diese sinfonische Dichtung ist, abgesehen von den „Préludes“ das Beste, was wir von Liszt besitzen, ein Meisterstück in Form und Inhalt mit scharfer Zeichnung der gegebenen Contraste: Himmelanstürmende Ideale — dumpfe Resignation, tobende Conflikte — sentimentale Reflexion, schmerzliche Rückerinnerung — siegender Triumph! — Die Vorgänge sind rein dem Gefühlsleben angehörig; sie repräsentiren heiße Liebe, problematisches Streben, Enttäuschung und idealen Aufschwung, mithin als Gefühle auch der Interpretation durch den Ton zugänglich. —

Die „Préludes“ sind eine Tonschöpfung, die sich durch ihren eigenthümlichen Titel an eine phrasenhafte und phantastische Exeghese ihrer Tendenz durch des Meisters eigene Hand nach Lamartine'schen Ideen anlehnt. Wir geben dieselbe in der deutschen Uebersetzung des französischen Originaltextes durch Peter Cornelius wieder:

„Was anders ist unser Leben als eine Reihenfolge von Prä-
„ludien zu jenem unbekannten Gesang, dessen erste und feierliche
„Note der Tod anstimmt? — Die Liebe ist das leuchtende Früh-
„roth jedes Herzens; in welchem Geschick aber wurden nicht die
„ersten Wonnen des Glücks von dem Brausen des Sturmes un-
„terbrochen, der mit rauhem Odem seine holden Illusionen
„verweht, mit tödtlichem Blitz seinen Altar zerstört, — und welche
„im Innersten verwundete Seele suchte nicht gern nach solchen Er-
„schütterungen in der Stille des Landlebens die eigenen Erinner-
„ungen einzuwiegen? — Dennoch trägt der Mann nicht lange die
„wohlige Ruhe inmitten besänftigender Naturstimmungen und, wenn
„der Drommete Sturmsignal ertönt, eilt er, wie immer der Krieg
„heißen möge, der ihn in die Reihen der Streitenden ruft, auf
„den gefahrvollen Posten, um im Gedränge des Kampfes wieder
„zum ganzen Bewußtwerden seiner selbst und in den vollen Besitz
„seiner Kraft zu gelangen.“ —

Dieses Motto enthält bereits die scharfe Sonderung der Gesammtdichtung in vier völlig contrastirende Theile. Der erste Abschnitt behandelt des jungen Menschenherzens aufsprossende Liebe mit ihren Idealen; der Dichter zeichnet in schwellenden Accorden die urwüchsige Kraft, den poetischen Aufschwung der Gefühle, in schmelzenden Weisen das stille Glück beseligenden Genusses. Der zweite Abschnitt enthält die Vernichtung dieser schwelgenden Wonne in trefflicher und dämonischer Weise geschildert, — während der dritte Theil das Landleben zeichnet, ein Idyll, das zwar nicht selbstständig genannt werden kann und stark an Beethovens „Pastorale“ anklingt, aber doch in Form wie Inhalt wirklich vollendet ist und in seiner Modulation seltenen Reichthum, sowie eine gewisse Classicität aufweist. — Der letzte Abschnitt läßt die Kriegsdrommete erschallen, ruft den Mann hinaus in den Kampf und enthält am Schlusse durch eine Verwebung des Liebesmotivs aus Theil I die Läuterung der Gefühle durch des Lebens Stürme und eine Verherrlichung des mannbaren und

gereiften Jünglings. — Es ist dieses Werk Liszt's das beste seiner ganzen sinfonischen Dichtungen, scharf und klar in seinen Conturen gezeichnet, frei von jener hypermodernen Regung, welche sich später bei ihm zeigt, fast beethovenartig in einzelnen Wendungen, und wird wegen der Faßlichkeit und des leichten Verständnisses für den größeren Zuhörerkreis wohl die einzige Nummer des Zwölf-Cyklus bleiben, der eine Popularität zugesprochen werden darf.

Die „Festklänge" repräsentiren auf's Trefflichste jene pompastischen und mit allen erdenklichen Mitteln der Klangfarbe und Instrumentation arbeitenden Ergüsse einer freudig gestimmten Seele, an Rythmik und Motiven reich, nicht ohne eine gewisse Absonderlichkeit, die wir nicht gern Originalität nennen mögen, um uns an diesem Ausdruck und seiner hohen Bedeutung nicht zu versündigen.

Alle diese sinfonischen Poetereien setzen ein durch und durch geschultes Orchester voraus und einen Dirigenten, der sich über das Niveau unserer Alltags-Capellmeister hinweghebt (s. die kritische Besprechung über Max Erdmannsdörfer). —

Ueber „Hungaria" werden wir kurz berichten, wenn wir von Liszt in seiner Eigenschaft als Kind Ungarns reden. — — —

Wenn man den Schatz von Werken, die der Meister schuf, betrachtet und ihre quantitative Fülle kennt, so wird man einsehen, daß von einer weiteren, im angefangenen Maaßstabe fortgeführten kritischen Besprechung nicht die Rede sein kann. Raum, Zeit und Zweck vergönnen uns ein Vorrecht nicht, das wir von Herzen gern ausüben würden! — Wer Liszt aus seinen sinfonischen Dichtungen kennt, der kennt ihn auch in den andern Werken seiner rein produktiven Thätigkeit. Er ist zumeist derselbe geblieben und trägt nur als Repräsentant seiner Nationalität einen anderen Charakter. — So müssen wir uns denn auch darauf beschränken, lediglich seinen Hauptwerken eine ausführliche Kritik zu widmen, im Uebrigen aber mit ziemlich hastigen Schritten durch die Fülle des Stoffes, die uns zu ersticken droht, zu schreiten.

Im Anschluß an unsere Betrachtungen über die sinfonische Dichtung und deren Werth wollen wir aus rein musik-historischen Rücksichten nicht unerwähnt lassen, daß diese Tonschöpfung in der Neuzeit einen bemerkenswerthen Ausbau erhalten hat und von dem Problema ihrer Existenz durch Liszt in ein Stadium gewisser classischer Reife

gerückt ist. Der Autor dieser Fortbildung und Vollendung aber ist Charles Camille Saint-Saëns, jener geistvolle Franzose, der vor nicht langer Zeit in Folge seiner geistlosen, politischen Jungenstreiche das Tagesgespräch bildete und in unserer Reichshauptstadt zum Danke für seine brave Haltung ausgepfiffen wurde. Saint-Saëns ist vom künstlerischen Standpunkte aus, einer der genialsten Musiker der Gegenwart und wir brauchen kaum zu erwähnen, daß seine sinfonischen Dichtungen: „Danse macabre“ (Todtentanz), „le rouet d'Omphale“ (das Rad der Omphale), „la jeunesse d'Hercule“ (die Jugend des Herkules) und „Phaëton“, schon durch die Popularität für ihren inneren Werth und ihre Güte sprechen. Dieser Componist ist in Motiverfindung, Rythmik, Instrumentation und Anlage völlig selbständig und steht als Nachfolger Liszt's, was Genialitat der Gedanken-Conception anlangt, weit über seinem Vorgänger und Lehrer.

Von den Werken Franz Liszt's im großen, sinfonischen Zuschnitt ist hier nur die „Faust-Sinfonie" zu erwähnen, die in ihrer Trilogie „Faust, Gretchen, Mephisto", was äußere Form anlangt, als unläugbar gigantische, titanenhafte Schöpfung dasteht. Der Inhalt wird trotz des mächtigen Chores im letzten Theile (nach dem bekannten Muster der IX. Sinfonie Beethovens!) nicht der Form ebenbürtig an die Seite zu stellen sein. Es unterliegt keinem Zweifel, daß der Tondichter ein gewaltiges Ideal vor seinem geistigen Auge erblickte, — das fühlt man aus der Anlage in Form und Inhalt. Das herrlichste, deutsche Werk der Poesie, jene Bibel und jenes Glaubensbekenntniß für die literarische Welt, den Goethe'schen „Faust" mit seinem Gedanken- und Gefühlsreichthum in Tönen zu verewigen, — das war sein Ziel. Und fürwahr ein hohes Ziel, das „des Schweißes der Edlen werth" ist! — Liszt hatte auch von seinem Standpunkte als Heroe der Gegenwart ein gewisses Anrecht, sich diese Aufgabe zu stellen und als Interprat dieses Gedankens aufzutreten. Er schien unter den Geistern seiner Zeit, der einzige dazu Berufene. — Und dennoch hat er das Ziel nicht erreicht! — Warum? — Weil zur musikalischen Reproduktion des Goethe'schen Faust und seiner Ideen nicht ein Reflexionsmusiker, nicht ein sentimentaler Tonpoet gehört, — sondern ein naives Genie, das unmittelbar fühlt und diese Gefühle, ohne sie durch die Lupe der Reflexion zu betrachten, zum Ausdruck bringt.

Das Letztere ist aber bei Franz Liszt unter jeder Bedingung **nicht** der Fall! — So tritt uns denn in seiner Faust-Sinfonie das ängstliche Streben und Hasten nach einem Ideal entgegen, das ihm ewig verschlossen bleiben mußte, — weniger in der Charakteristik des Faust, als in der des Gretchen und Mephisto. Beides sind Gestalten, getragen durch die ungekünstelte Natürlichkeit ihres Temperaments, — grundverschieden in den Charakterzügen, nahe verwandt in deren Basis. — Der Componist sucht das Ideal mit verschiedenem Anlauf zu erstreben, er erreicht es nicht, sinkt ermattet zurück und — ersetzt durch äußerliche und vermöge der Gewandtheit ihrer Bildung frappirende Form den Gedanken, bald schwach einen abermaligen Anflug dem Ideale entgegen versuchend, bald zu einer unangenehmen Trivialität sich erniedrigend, deren nackten Leib die paar Lumpen nicht verhüllen können, die der Techniker ihr anzog.

Dieses Schicksal theilen mit Ausnahme weniger sinfonischer Dichtungen Liszt's sämmtliche größere Compositionen, — Alles was sein **rein produktiver** Geist schuf. — Den besten Beleg hierfür liefern die zwei **Clavierconcerte in Adur und Esdur**. Das erstere hält sich noch einigermaßen in den Schranken einer modernen Classicität; das zweite Werk in Esdur ist ein Muster von Gedanken-Armuth und meisterhafter Verquickung dieses Mangels durch äußere Form, — durch eine wahrhaft glänzende Technik. In regellosem Zuschnitt einer ganz willkürlichen Phantasie, sich nicht an vorgeschriebene Form und deren Grenze kehrend, entbehrt es jeglichen annehmbaren Motives und ist durchweg wüst gehalten. Die Verwerthung der spärlichen Halb-Gedanken ist eine geschickte und möglichst ausgiebige. An dieses schiefe Gerippe ist ein wollüstiger Körper von Cadenzen, wildester Technik und bestechendster Form gelegt. Es reizt und man ist versucht, über die prickelnde Form den gedankenarmen Inhalt zu vergessen. Aus diesem Grunde wird ein Effekt nur dann zu erzielen sein, wenn Meister äußerlicher Form, also reine Techniker wie d'Albert, Friedheim, die Erdmannsdörfer-Fichtner das Werk interpretiren. — Ein böses Lob!! — —

In kleineren Compositionen ist der Meister mitunter geradezu bestrickend. Einzelne seiner Lieder sind köstlich, kleinere Klavierstücke nicht minder. Unter ihnen heben wir nur seine „Soirées de Vienne“, seine „Concert-Polonaisen“ und sodann seinen Cyklus „Venezia e

Napoli“ hervor. Die in dem letzteren enthaltenen drei Piècen Gondoliera, Canzone del Gondoliere und Tarantella sind trotz mannigfacher Spielerei und Formenkünstelei reizend. — Es wird, je länger man Liszt studirt, immer schwieriger, ein objektives Urtheil über ihn zu fällen. Wie er in seinem Leben durch die galante Liebenswürdigkeit und das Leutselige seines Benehmens bestach, so streichelt er uns in seinen Werken besänftigend und kosend die Wangen und sucht uns durch tausend Zärtlichkeiten über das Stirnrunzeln hinwegzuhelfen, das eine objektive Betrachtung des vorgeführten Gedankens als solchen aufwirft.

Es gilt schließlich noch seiner reformatorischen Bestrebungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik Erwähnung zu thun. Hier liegen als kritische Objekte vor die „Ungarische Krönungsmesse“, seine „missa choralis“, die „heilige Elisabeth“ und sein großes Oratorium „Christus“. Das letztere Werk — es zerfällt dasselbe in drei Abschnitte „Weihnachtsoratorium“, „nach Epiphania“ und „Passion und Auferstehung“ — mag das ausschlaggebende sein. Und hier schließen wir uns ausnahmsweise dem sonst übertrieben-phantastischen Urtheile Rohls wörtlich an, welches sagt:

„Ein Oratorium im gewöhnlichen Sinne ist der „Christus“
„nicht. Der Componist hat den Namen wohl nur beibehalten, weil
„er mit Recht darin ein ganz allgemeines Genre der Musik sieht.
„Es ist aber im Grunde mehr, und zwar eine sehr kraftvolle und
„klare thatsächliche Herstellung des eigentlichen Wesens der Sache
„im Gegensatz zur Oper. Es ist in der That jenes reine Epos,
„das ein Oratorium im Unterschiede von der dramatischen Musik
„sein soll, und zwar mit all' seinen Vorzügen ruhig anschaulicher
„Ausbreitung der Sache. Man sieht innerlich die große weltbe-
„wegende That selbst entstehen und vorgehen, die einzelnen Akte
„und Höhepunkte derselben wandeln wie die Helden des Epos in
„stiller, einfacher Größe vor uns ab. Jeder Schein einer Aktion
„ist vermieden und man erkennt, daß es sich auch hier um eine
„künstlerische Neuthat, um ein Vorgehen handelt, welche das ganze
„Genus der Kunst in eine neue Bahn lenkt.“ —

Die Schlußbemerkung unterschreiben wir jedoch füglich nicht, sondern lassen sie als eine Frage an die Zukunft offen, deren Beantwortung in negirendem oder bejahendem Sinne künftigen Generationen vorbehalten bleiben soll. —

Hiermit schließen wir unsere Betrachtungen über Liszt als rein produktives Genie, das kritische Elaborat zwar nicht als erschöpfende Darstellung betrachtend, wohl aber in dem festen Glauben, Anhaltepunkte in genügender Fülle gegeben zu haben, welche das Urtheil unterstützen und ein klares Bild des Meisters in dieser Hinsicht geben. — Vor einer Zumuthung, die uns Nohl in seiner Liszt-Biographie macht, müssen wir uns aber auf's Entschiedenste am Ende eines Abschnittes, welcher für einen derartigen Protest der geeignetste erscheint, verwahren. Nohl stellt nämlich Liszt in seiner geistigen, schöpferischen Bedeutung ebenbürtig neben Richard Wagner. Der Mißgriff, welcher mit dieser Behauptung gethan ist, wird späterhin bei der Biographie des Bayreuther Meisters in's richtige Licht gestellt werden. Hier sei nur so viel gesagt, daß Wagner als Genius unendlich höher dasteht, als Liszt, — daß ein Vergleich zwischen Beiden nur dazu angethan sein würde, den Glorienschein Liszt's zu trüben und seine Verdienste zu schmälern. Wagner war ein geistig selbständiger Tondichter, ein schöpferischer Genius, der dem deutschen Volke das erlahmte Vertrauen in seine künstlerische Produktivität wiedergab und als Reformator der Musik den Begründer einer neuen Epoche repräsentirt, welche die höchste Zukunft vor sich hat. Liszt kann sich dieser Verdienste nicht rühmen. Er war eine singuläre, gewaltige Erscheinung, nicht aber ein Richard Wagner; — er war ein Reformator der Klaviertechnik, Transcription und Behandlung der Instrumentation, nicht aber der Composition. Er hat das unsterbliche Verdienst, Wagner der beginnenden Vergessenheit zu entreißen und dem deutschen Volke einen Genius von überwältigender Kraft zu schenken, — das berechtigt uns aber nicht, ihn mit seinem Protegé zu vergleichen, ihn diesem ebenbürtig zur Seite stellen zu wollen. — Nohl leidet eben stark an idealistischer Uebertreibung. Seine biographischen Werke sind, wie bereits erwähnt ist, Muster schwungvollen und poetischen Styls, — bilderreicher Ausdrucksweise, allein es fehlt ihnen die strenge Sachlichkeit, die einem Kritiker zu eigen sein soll. Begeistert vom Reize des persönlichen Connexes zwischen ihm und den Helden seiner Schriften vergißt er die Objektivität und so ist sein Werk, wie das der Amerikanerin Amy Fay: „Musikstudien in Deutschland", ein vom kritischen Standpunkte untaugliches Produkt schrankenlosen Enthusiasmus, der

nichts kennt, als den Himmel der Verherrlichung und zur Realisirung dieser Tendenz nach den phantasiereichsten und üppigsten Bildern im Ausdruck greift. — Und dieser Kritik wird Jeder beipflichten, der Nohl's Werke mit objektiver Ruhe und ohne Voreingenommenheit liest! — —

Ein Uebergangsstadium zu Franz Liszt als Transcripteur bildet, nachdem wir den Meister als produktives Genie beleuchtet haben, die Besprechung seiner Ungarn-Musik; denn hier waltet er nicht als selbständiger Componist, sondern als Interpret des Volkes, dem er selbst angehörte und das durch die Eigenart seines nationalen Gepräges einen ewig fesselnden Eindruck auf die Herzen aller Kunstinteressenten ausüben wird. — Hier ist Liszt unübertroffener Meister, — hier ist er Reformator und Ausgangspunkt für eine Literatur, die in mächtigem Anwachsen begriffen ist und eine glanzvolle Zukunft vor sich hat. — Uns überkommen sind als Hauptwerke seine „Ungarischen Rhapsodien", seine sinfonische Dichtung „Hungaria" und endlich die große „Ungarische Phantasie" für Klavier und Orchester. Was bleibt uns hierbei für die Kritik übrig, wo das enthusiastische Jauchzen der begeisterten Musikwelt die beste Antwort giebt? — Liszt ist als Interpret seiner Nation der unerreichte Meister und wird es ewig bleiben! — Und weshalb? — Diese Frage hat eine Doppel-Lösung: Einmal tritt hier der Meister nicht produktiv auf, d. h. er verwerthet nationale Kunstideen und streift ihnen lediglich das Gewand an. Da er aber Herr über die Form ist, leistet er hier Vollendetes. — Sodann ist Liszt ein Ungar, also selbst ein Kind des Volkes, dessen Weisen er verkündet. Dieses Talent hat er mit der Muttermilch eingesogen, mit der Jugend und ihren Erlebnissen gefestigt. Die Contraste der leidenschaftlichen Ungarnseele schlummern in ihm vom Tage seiner Geburt. Schmachtende Sentimentalität — himmelanstürmendes Jauchzen, wonnige Schwärmerei — weinende Zerknirschung, wahnsinniger Taumel — dumpfe Reflexion, das sind die Stimmungen, die er, ein Sproß seiner Nation, als angestammte Zugabe bei der Geburt von seinen Eltern erhielt und die nicht angelernt werden können. — Diesen Charakter repräsentiren denn auch seine ungarischen Compositionen allesammt.

„Ein specifisches Ungarnfest aber ist", wie Nohl im Anhange „zu seiner Musikgeschichte treffend sagt, die „Ungarische Phantasie"

„für Klavier mit Orchester. Stolz und Schmerz, seeliges Genießen „seiner selbst und wieder dämonische Wildheit mischen sich in diesem „Werke zu dem vollen Bilde einer eigenartigen, unserer heutigen „Kultur tausende von Meilen entlegenen Welt: es ist jener Traum „von der Wiedererhebung eines Pariastammes, dessen vollständige „Erniedrigung die Zigeuner eben in solchen Augenblicken des innigsten „Kosens mit ihrer Geige, deren Bogen dem Spieler für diese kurze „Spanne gleichsam zum Scepter wird, sich selber wegläugnen." —

Bevor wir nun zu Liszt als Virtuos übergehen, ist es nöthig, ein Gebiet in das Bereich unserer Betrachtung zu ziehen, auf welchem der Meister dieselben unvergänglichen Lorbeeren errang, wie sie ihm die Interpretation seiner Nationalität auf die Stirn drückte, — es ist dies seine Thätigkeit als Arrangeur, Transcripteur und Paraphrasenheld. — Unerreicht stehen hier seine Beethoven'schen Sinfonien zu zwei Händen (Breitkopf & Härtel, Volksausgabe 2 Bde. Mk. 9.) an der Spitze. Sie setzen, wie alle Werke Liszt's, eine virtuose Technik und delikate Vortragsweise voraus, aber sie sind der Inbegriff scharfsinnigster Combination und ersetzen dem Kenner der Partitur das Orchester. Ob sie schulgerecht geschrieben sind, bleibt, trotzdem sie an vielen Conservatorien in den obersten Classen eingeführt wurden, eine Frage. Jedenfalls sind sie an den verschiedensten Stellen dermaßen polyphon und weitgriffig gesetzt, daß besonders von der Natur veranlagte Hände Grundbedingung für ihre Wiedergabe sind. Das Arrangement ist — man möchte sagen: Ein selbständiges Kunstwerk und rechtfertigt in glänzender Weise unsere Behauptung von dem Formertalente Liszt's. — Nicht minder gleichwerthig sind die Arrangements des Hummel'schen Septetts, der Schubert'schen, Schumann'schen, Mendelssohn'schen ꝛc. Lieder, seine Wagner-Transcriptionen, seine Concert-Paraphren über Rigoletto, Trovatore, Aida u. a. mehr. — Sie repräsentiren eine bisher nicht gekannte Vollendung des Styls und polyphoner Technik und werden ihren dauernden Platz in der Musikliteratur siegreich behaupten.

Sämmtliche Klavierwerke des Meisters fordern in technischer, interpretatorischer und conceptioneller Hinsicht Spieler, welche die Mittelmäßigkeit hinter sich haben. Weitgriffigkeit, Eigenart der Technik und polyphone Motivverwebung geben, ganz abgesehen von dem mit Vorliebe angewendeten Cadenzenreichthum, allen seinen Schöpfungen einen

exclusiven Charakter. Dies gilt selbst für die kleinen Produkte seiner Muse, wenn sie nach den Intentionen des Meisters wiedergegeben werden sollen. — Die Manie der Gegenwart, kaum den Kinderschuhen entschlüpften Pianistchen unvernünftigerweise Liszt'sche Kost (namentlich Rhapsodien) vorzusetzen, ist daher ein Widersinn, eine Thorheit. — Diese Compositionen sind nur für vollendetere und mit technischer wie interpretatorischer Schwierigkeit vertraute Musiker geschaffen, nicht für halbwüchsige Dilettanten, die aus einem Czardas einen Trauermarsch, aus einem Melancholico eine Polka machen. —

Was die schriftstellerische Seite des Meisters anlangt, so ist es ein Fluch geistreicher Tonkünstler, daß sie zugleich mit der Vollendung in der Kunst auch eine solche in der Feder bei sich vermuthen. Liszt's verschiedene Schriften und Aufsätze, die theilweise in französischer Sprache verabfaßt sind — wir nennen: „Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner“ (Paris 1851), „De la Fondation“ — Göthe à Weimar“ (1849), Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn“, „Frédéric Chopin“, „Der fliegende Holländer“ (1854) —, können als Studie über die Denkungsweise eines genialen Mannes und aus literarhistorischen Rücksichten interessant genannt werden, von literarischer Bedeutung sind sie nicht, — wenn auch der geistreiche Lamartine in einer Art Courtoisie lebhaft bedauert, daß Liszt nicht ganz und gar Schriftsteller geworden ist. —

Das, was Liszt seine ganze Größe und Bedeutung verlieh, war sein schaffendes Wirken auf dem Gebiete der Klaviertechnik. Sie erhält durch ihn und sein Auftreten völlig neue Formen; die alten Geleise sind von ihm verlassen, eine moderne Schule gegründet, auf deren System unser heutiges Virtuosenthum und seine Fortschritte basirt. Liszt's Schule ist nicht frei von Willkür, — sie ist es eben so wenig, wie die ganze Tonkunst der Neuzeit; bei beiden tritt Formenfreiheit offen an den Tag. Sie ist kein Fehler, sondern ein nothwendiger Fortschritt, dessen Bedürfniß sich seit Langem geltend gemacht hatte. —

Um den Meister von dieser Seite seiner ganzen Vollkommenheit kennen zu lernen, ist es nothwendig, in kurzem pragmatischem Abrisse seinen Emporschwung zum Virtuosenthum zu skizziren, seine Triumphe, die er von Jugend auf feierte, zu berichten und die mannigfachen Einflüsse zu nennen, die bestimmend und maßgebend auf seine Ent-

wickelung eingewirkt haben. Und hierbei soll der Künstler auch als Mensch mit wenig Worten gezeichnet werden:

Liszt war, wie wir schon mehrfach erwähnt haben, ein Ungar (geb. am 22. Okt. 1881). Raydiug nannte sich das Nestchen, dem der flügge Vogel entschlüpfen sollte, dessen Fittiche später die ganze Erde mit ihrem Schatten bedeckten. — Es war ihm mithin schon die Musik als Zigeuner von der Wiege und bei der Geburt in succum et sanguinem eingegeben. Allein diese Thatsache ist es nicht allein, welche des Buben einstige Größe bedingte. — Dann müßten alle Ungarn „gewaltige Musiker vor dem Herrn" sein, was doch nicht der Fall ist. — Die Hauptsache bei Liszt war ein gottbegnadetes Talent, das wenig unterstützt zu werden brauchte, wenn es sich zum Genius entfalten sollte, — gereift zu einem solchen unter dem temperamentvollen Feuereifer, mit dem bereits der Knabe das Element an sich riß, das ihm, dem Kinde Ungarns, als Lebenstrost und glückliches Vergessen auf den Weg gegeben worden war. —

Wie aber oft das Leben mit seiner ganzen Richtung abhängig ist von tieferen Eindrücken, die das junge Herz empfängt, (wenn es auch deren Bedeutung in Rücksicht auf die jugendliche Unreife nicht zu würdigen und zu fassen weiß), so sind auch für Liszt und seine spätere Entwickelung zwei Ereignisse von unverkennbar hohem und bestimmendem Einfluß gewesen: — Sein Zusammentreffen mit den Koryphäen der damaligen Musikwelt, mit Ludwig van Beethoven und Paganini. — Es kommt uns wie ein Stückchen Uebertreibung vor, wenn wir lesen, daß der Vater Liszt's seinem Sohne Franz nach dreijährigem eignem Unterricht das Esdur-Concert von Ries vorlegte, das der Knabe ohne irgend welche Schwierigkeit von Blatte spielte. Als die Familie im Jahre 1821 vom Grafen Esterhazy wegzog, um nach Wien überzusiedeln, hielt es der Vater für seine Pflicht, das staunenswerthe Talent seines Sohnes in jeder Weise zu fördern, und übergab denselben an Czerny zum Unterrichten. Czerny aber war ein Schüler Beethoven's, die bedeutendste damals lebende didaktische Capacität und pedantisch, wie seine Compositionen selbst. — Er trat an den zehnjährigen Buben mit einem gewissem Vorurtheil heran und verfuhr streng mit ihm und seiner Prüfung. Um so mehr wurde er enttäuscht durch die in Wahrheit bereits genial zu nennende Entwickelung des Kindes, seiner Fortbildung und schulgerechten Erziehung

widmete er von jetzt ab seine ganze Aufmerksamkeit. Liszt war sein Augapfel geworden, dessen Schritte er mit zärtlicher Hast und Sorge verfolgte, über den er gewissenhaft Tagebuch führte, wie der Arzt über seine Patienten. — Salieri war der Lehrer Liszt's in der Composition.

Trotzdem Ludwig van Beethoven eine unsagbare Antipathie gegen das Wunderkinderwesen hegte — eine Eigenthümlichkeit, der wir später bei Liszt selbst wiederbegegnen! —, so gab er doch Czerny's Drängen und Bitten nach; er besuchte am 13. April 1833 ein von Liszt veranstaltetes Concert. — Und was that der finstere, schwermühige Beethoven? — Als die letzten Accorde verhallt waren, trat er auf den zwölfjährigen Virtuosen zu, zog ihn unter Küssen an sein Herz und weissagte ihm mit seinem prophetischen Geiste eine große Zukunft. — Ja, Franz Liszt mußte dem größten Musiker aller Zeiten sogar nach der Wohnung folgen und ihm dessen eigene Compositionen, so wie Bach'sche Fugen vortragen, um das gleiche Lob, die gleiche Begeisterung zu entzünden. —

So empfing unser Günstling bereits in seinem zwölften Lebensjahre einen Eindruck, wie er nachhaltiger nicht gedacht werden kann. Beethoven prognosticirte ihm sein Titanenthum! —

Im Jahre 1825 führte der Vater Liszt's seinen Sohn nach Paris, um ihm diese Weltstadt zu zeigen, dort ihm, wenn möglich, eine Sphäre des Leistens und künstlerischen Wirkens zu eröffnen und ihn auf dem weltberühmten, unter Cherubini's Leitung stehenden Conservatorium weiter ausbilden zu lassen. — Der letzte Wunsch und seine Erfüllung blieben ihm nun allerdings versagt. Fürst Metternich gab dem Vater auf sein Ansuchen um Aufnahme des Sohnes den kurzen Bescheid: „Für Ausländer sei das Pariser Conservatorium unzugänglich! — Und dabei blieb es auch! — Dafür wurden Reicha und Paër seine Lehrer, und unter ihrer Ägide schrieb Liszt seine ersten Klavierwerke nieder. — Wenn aber ein Geist zur Produktivität sich drängt, so muß er über die reproduktive, mehr mechanische Seite der Kunst vollständig erhaben sein. Und das war Liszt im weitesten Sinne des Wortes! —

In einem Cyklus von 30 Concerten hatte er sich die Herzen der Pariser im Fluge erobert. Sein Spiel war Unterhaltungsthema in den Salons der Aristokratie, seine technische Vollkommenheit Gegen-

stand schrankenloser Bewunderung. Man war begeistert, — fast verzückt. Sogar der Herzog von Orleans, der spätere Louis Philipp, ließ sich Liszt vorstellen, hörte ihn an und verfiel einem gleichen Taumel der Huldigung. Der kaum dreizehnjährige Knabe sah sich die Welt zu Füßen liegen und enthusiasmirt an seiner Erscheinung hängen. — Und dieser Umstand ist die Veranlassung zu dem eitlen, selbstgefälligen und koketten Wesen, das Liszt später auszeichnete. Die Ovationen, die ihm als jungem Menschen ohne Lebenserfahrung dargebracht wurden und von denen der Künstler noch nicht wußte, wie er sie aufzunehmen und zu verarbeiten hatte, impften ihm ein Gift ein, das bis zum Tode in seinem Blute rollte: Neben der bestrickendsten Liebenswürdigkeit und persönlichen Galanterie standen bei ihm eitles Selbstbewußtsein und Gefühl seiner eigenen Größe, die mit dem heranrückenden Alter in Charlatanerie und Absurdität umschlugen —, eine Beobachtung, der wir im alltäglichen Leben zu zahllosen Malen begegnen. Denn das sicherste Gift für ein junges unbefangenes Herz sind unverdauliche Lobesüberhebungen! —

Die Triumphe der Laufbahn Liszt's sollten bis zu ihrer vollen Entfaltung noch eine Unterbrechung durch materielle Sorge und seesische Conflikte erleiden. — Während seiner Tournée's durch England und der Erfolge in London starb im Jahre 1827 der treusorgende Vater zu Boulogne. Zufolge dessen erhielt der junge Liszt zu den Sorgen um seine Existenz noch die um seine Mutter aufgebürdet. Es trat eine Zeit der Entbehrung an ihn heran, die gewiß bitter gewesen sein muß, wenn der Jüngling das Liebste, das er auf der Welt hatte, — sein Klavier verkaufte, um den erzielten Erlös zum Lebensunterhalte zu verwenden. Diese Schicksalsschläge erzeugten in der problematischen Seele weiterhin noch eine Art religiösen Conflikts, dem sich jedoch der geläuterte Genius siegreich entriß, als die Sonne seines alten Glücks hinter den grauen Wolken des Unheils hervortrat und ihr volles Licht wieder strahlen ließ. — Die Cercles der französischen Hauptstadt öffneten sich dem vergötterten Liebling der Musen, der außerdem schon durch sein chevalereskes Wesen die Frauengunst im Fluge eroberte, und so hatte er das seltene Glück durch madame Dudevant, die unter den Namen „George Sand" bekannte Schriftstellerin, mit den Koryphäen der damaligen Zeit, als Chopin, Heine, Victor Hugo, Meyerbeer, Lamartine u.A. zusammengeführt zu werden.

In das Jahr 1831 fiel die zweite große, einflußreiche Bekanntschaft. — Liszt hörte in Paris den Geigenkönig Paganini, jenes räthselhafte Genie, das sich mit einer staunenswerthen nongalance von aller technischen Schwierigkeit und Form emancipirte und in dämonischem Wirbelsturme das Jauchzen der enthusiasmirten Menge erntete. — Ihn nahm sich Liszt für seine virtuose Laufbahn zum Muster, während Beethoven dem produktiven Genius als leuchtendes Ideal vorschwebte. Der Paganini auf dem Klavier ist Liszt geworden, nicht aber der Beethoven der Composition. Die Gedankenconception seiner Schöpfungen trägt allerdings einen Beethoven verwandten, titanenhaften Zug, allein die Ausführung bleibt hinter dem Gedanken zurück! —

Die Periode des lamento e trionfo übte ihre natürliche Reaktion. Liszt bedurfte der Ruhe und zog sich (vergl. die Interpretation seiner sinfonischen Dichtung „les préludes") im Jahre 1834 nach Genf zurück, um dort in stiller, thätiger Zurückgezogenheit eine kurze Zeit zu verbringen.

Da tönte die „Drommete des Kampfes", den Künstler aus „der wohligen Ruhe inmitten besänftigender Naturstimmungen" herausreißend. S. Thalberg begann seinen Triumphzug durch Frankreich und schien mit seiner virtuosen Technik den Ruhm Liszt's verdunkeln zu wollen. Das ergrimmte den heißblütigen Ungarn. — Wie Luther sich den Bilderstürmern zu Wittenberg entgegenstellte, aus der einsamen Klause der Wartburg und ihrer Beschaulichkeit emportauchend, so trat jetzt dem gewaltigen Rivalen der noch gewaltigere Kämpe entgegen, — in moderne Geschäftssprache übersetzt würde man sagen: „Sie machten gegenseitig in Concurrenz!" — Das Wettspiel endete mit dem bekannten Triumphe Liszt's. Das Urtheil lautete: „Thalberg ist der Erste, aber Liszt ist der Einzige!" —

Und von diesem Zeitpunkte ab ist der Künstler auf der einsamen Höhe seiner Unerreichbarkeit geblieben bis zu seinem Tode. Zwar hatte das Alter die Hand etwas gelähmt, — aber nicht einem anderen Genius unterstellt. — Tausig, der beste und geliebteste Schüler des Meisters rief einst die Hoffnung wach, seinen Lehrer zu übertrumphen. Ein früher Tod des sich zu voller Kraft entfaltenden jungen Künstlers, hat diese prophetischen Hoffnungen zerstört und den betrübten Meister in die unbetretenen Regionen seines Könnens zurückgestoßen,

die er auch behaupten wird, so lange Kunst und Ideal im Menschen-herzen Wurzel fassen. —

Die damalige Zeit bewegte sich in ihrer Exthase und ihrem Enthusiasmus um einen Knotenpunkt, um eine Person, — das war Franz Liszt. Selbst die öffentlichen Kritiken der Zeitungen stimmten mit ein in den Jubelhymnus und schienen fast die objektive Ruhe zu verlieren. So schreibt ein größeres Pariser Blatt vom Jahre 1834 über den dreiundzwanzigjährigen Künstler und seine Leistungen in folgender überschwänglichen Weise:

„Sein Vortrag ist seine Sprache, seine Seele. Er ist der „poetischeste, vollendetste Inbegriff aller Eindrücke, die er empfangen „hat, alles dessen, wovon er eingenommen ist. Diese Eindrücke, „die er allem Anscheine nach vermittelst der Sprache gar nicht „wiedergeben und in klaren und bestimmten Gedanken aussprechen „könnte, diese reproducirt er in ihrer ganzen unbegrenzten Aus-„dehnung mit einer Kraft der Wahrheit, mit einer Gewalt der „Natur, mit einer Energie der Empfindung, mit einem Zauber der „Anmuth, welche nie erreicht werden können. Aber bald ist seine „Kunst leidend, ein Instrument, ein Echo: sie drückt aus, sie über-„setzt. Bald ist sie wieder thätig: sie spricht, sie ist das Organ, „dessen er sich zur Entfaltung seiner Ideen bedient. Daher kommt „es, daß Liszt's Vortrag kein mechanisches materielles Exercitium, „sondern vielmehr und im eigentlichen Sinne eine Composition, „eine wirkliche Schöpfung der Kunst ist.“ —

Namentlich aber war es die Damenwelt, welche trunken von Liszt's persönlicher, chevaleresker Liebenswürdigkeit und dem strahlen-den Lichte seines künstlerischen Genius sich selbst vergaß und keine Absurdität abgeschmackt fand, wenn sie nur die Verehrung für den Meister an den Tag legte. Am bedenklichsten steigerte sich der Kultus in den Jahren 1839 bis 1847, in denen Liszt seine großen Concert-Reisen nach Italien, Deutschland, Oesterreich, Ungarn, Frankreich, Rußland, Schweden und Spanien unternahm. Es waren dieses die Triumphzüge eines siegreichen Dictator's, der Alles vor sich nieder-warf, dessen Spiel steinerne Herzen erweichte, nüchterne Verstandes-charaktere berauschte, — kurz, er hatte die Welt in seiner Hand, wie ein Kind den Papp-Hanswurst, und brauchte nur zu zucken, wenn er eine Bewegung wünschte. —

In dieser Zeit geschah es denn, daß man sich um ein Haar des Künstler schlug, daß man seine Zähne in Gold gefaßt als Reliquie trug, die Taschentücher in das Wasserglas tauchte, aus dem er soeben getrunken. Man demolirte die Fenster des überfüllten Saales, in welchem er spielte, um auch draußen sein Spiel zu vernehmen, stand auf Leitern und Stühlen am Eingange, — spannte die Pferde aus, um ihn nach seiner Wohnung zu ziehen, — kurz, man verfiel in tausend Lächerlichkeiten, welche nur derjenige verstehen und entschuldigen kann, der selbst im Zauberbanne dieses Riesengeistes gestanden hat. — Die magische Kraft, der magnetische Reiz hat sich bis in unser Jahrzehnt der Nüchternheit und des Realismus erhalten und ist erst mit dem Tode Liszt's untergegangen. Wer Liszt kannte, hat ihn nur erblickt, umgeben vom Schwarme huldigender Enthusiasten und angestaunt als Koryphäe. Wer aber das Glück hatte, ihn in seinen älteren Tagen noch einmal spielen zu hören, dem wurde der Götzendienst begreiflich; wer vollends den persönlichen Verkehr mit ihm pflegte, der hat die „Thorheiten" mit den Uebrigen getheilt und die Selbstkritik vergessen! —

Im Jahre 1847 schloß Liszt seine glorreiche Laufbahn als Pianist, um in seiner stillen Klause zu Weimar thätig zu wirken und zu schaffen. Ein unbewußter Trieb, — vielleicht auch eine selbstbewußte Eitelkeit — zog ihn im Jahre 1849 nach dem Musensitze, an welchem die größten, deutschen Geistesheroen lebten, wirkten und schafften, — Goethe und Schiller. — Und das weimarische Fürstenhaus bewährte sich auch ihm gegenüber, als zweiter Hof von Ferarra. Ein trautes Heim in der Nähe des Belvedère, das die Großherzogin selbst eingerichtet hatte, ein Stückchen romantischen Idyll's und künstlerischen Friedens bildete die Wirkungssphäre seines Genius, welche durch ihre poetischen Vorzüge den Quell der Schaffenslust nie versiechen ließ. Hier vollbrachte Liszt die edelste Thätigkeit seines Lebens, die geistige Erzeugung und die Gemüthsveredelung seiner Mitmenschen. Selbst von seinen Triumphen gesättigt, fand er das höchste Glück in der Mittheilung seines Ideals an Andere, — er ward Lehrer und Interpret seiner Muse theils auf direkt-didaktischen Wege, — theils durch sein Wirken als Capellmeister und Concertdirigent. In seiner letzten Eigenschaft hat er denn auch das unsterbliche Verdienst für sich in Anspruch genommen, Beethoven's neunte Sinfonie der Menschheit zu

erschließen, — sowie der Welt einen Reformator in die Arme zu führen, welcher ohne seine Beihülfe vielleicht nie zur Geltung gelangt wäre, — einen Künstler und Schöpfer auf den Boden des aktuellen Kunstgetriebes zu schieben, ihn der Welt auf ihren Bühnenbrettern zu zeigen, wie er titanenhafter und erschütternder nie in die Kunst und das in ihr bestehende Gesetz eingegriffen haben mag, — Richard Wagner. — Liszt hat mit diesem schaffenden und segensreichen Treiben eine Sünde gesühnt, die sein bisheriges Leben unangenehm empfinden ließ, — er hat seine ganze Kraft dem deutschen Volke zugewendet — und der Deutsche hat darüber vergessen, daß sein voraufgegangenes Leben mehr dem Auslande angehörte. — Und hatten wir ein Anrecht auf den Ungarn? — Die Antwort auf diese Frage mag die Behauptung bilden, daß das deutsche Volk ein musikalisches Kunstideal besitzt, wie wir es in keiner anderen Nation verkörpert finden, — daß es der Träger und tonangebender Faktor auf dem Gebiete der musikalischen Leistungsfähigkeit geworden ist und dieses bevorzugte Amt wohl auch in Treuen weiter verwalten wird, so lange man von Kunst und ihren Jüngern redet. — Das Geburtszeugniß wies den bürgerlichen Menschen nach Ungarn, — der wahnsinnige Jubel und Enthusiasmus über den Techniker diesen nach Frankreich, — allein die wahre Würdigung seines künstlerischen Ideals und seines Schaffens band ihn an das deutsche Volk mit unlöslicher Fessel. — So wollen wir die Zeit vom Jahre 1811—1849 als eine Periode des Problema's und der Gährung betrachten, nach deren Abschluß der Tondichter über seine geistige Bestimmung und Würdigung das richtige Facit zog und Deutschland als den Boden seiner ferneren Wirksamkeit auswählte. —

Was die Beziehungen Liszt's zu Richard Wagner anlangt, so vermeiden wir es, hier eine genauere Detailirung zu geben, sondern verweisen auf den nächsten Abschnitt unseres Werkes. — Nur kurz angedeutet sei, daß diese Connexionen der erbitterten Feindschaft entsprangen, um später zu unauflöslicher Freundschaft sich zu gestalten, deren einheitliches Band die beiden Titanen der Neuzeit umschlang gleich unzertrennlichen Zwillingsbrüdern. Liszt erkannte Wagner's Genius mit seinem Scharfblicke bald. Er brachte den „Lohengrin“, dessen Töne schon dazu bestimmt zu sein schienen, „nie aus dem todtenbleichen Papier herauszuklingen“, in Weimar zur Aufführung,

lenkte so die Aufmerksamkeit der Welt auf den jungen Künstler und ebnete ihm die Bahn, die ihn sicher seinem Ziele, der höchsten Vollendung, entgegenführte. So konnte Wagner ausrufen: „Hier ist Derjenige, der mir zuerst den Glauben an meine Sache entgegengetragen hat, als noch keiner etwas von mir wußte. Ohne ihn würde man heute vielleicht keine Note von mir kennen. Es ist mein lieber Freund Franz Liszt!" —

Die Thätigkeit, welche Liszt als Componist entwickelte, ist bereits einer kritischen Beleuchtung unterzogen. Der Besprechung bedarf lediglich noch sein segensreiches Schaffen als Lehrer und das Grundprincip seines Didaktenthums, — eine Aufgabe, die uns um so leichter fällt, als wir Gelegenheit gehabt haben, durch persönliche Annäherung an den Künstler ihn in seiner Werkstatt zu beobachten. — Und dieser Einblick war lohnend genug, um ihn einem dauernden Andenken zu übergeben. —

Wie sich die Schüler Liszt's in künstlerisch Privilegirte und persönliche Enthusiasten sonderten, so theilt sich auch die Lehrmethode des Meisters in zwei diesem Charakter seiner Schüler angepaßte Theile. Wer glaubt, daß dieselben Principien für ihn zur Geltung kommen, nach denen ein moderner Alltagslehrer sein „Handwerk" betreibt, der irrt eben gewaltig. Als exorbitanter Genius war er auch hier originell und schuf sich die eigenen Bahnen, die zur Nachahmung nicht dringend genug anempfohlen werden können. — Er lehrte durch den Gegensatz und Contrast zwischen seinen Leistungen und denen des Lernenden. Er war in seinem Urtheil über das Reproduzirte von denkbarster Kaustik, die aber nie den Charakter des Verletzenden an sich trug, sondern stets in wohlwollendem und gutmüthigem Tone zu Tage gefördert wurde. Oft nahm er mitten im Spiel eines Schülers dessen Partie auf und führte sie so durch, wie sie nach seinen Intentionen wiedergegeben werden mußte. Durch diesen Gegensatz wirkte er frappirend und doch zugleich anreizend. — Im Kreise seiner besten und bevorzugten Jünger aber ging er aus sich selbst heraus und verband den Lehrer mit dem Künstler. Aus dem unendlich reichen Schatze seiner eigenst erfundenen Klaviertechnik brachte er dann das Beste und Originellste zum Vortrag. — „So habe ich z. B. bei dieser Gelegenheit einen eigenthümlichen chromatischen Terzenlauf aufgesetzt!" —; dabei rasten die Hände mit unglaublicher Ruhe über die

Tasten und schlugen eine Fülle von Tönen an, die den Hörern nach technischer Seite hin räthselhaft blieb. — „Auch diese Oktaven sind wirkungsvoll und wuchtig!" —; dann ächzte der Flügel unter der Macht der titanenhaften Klangfülle. — „Diese im Pianissimo gehaltene cadence mit zeitweiligem Eingreifen der linken Hand leitet passend zum weichen Motiv der Gondoliera über!" —; dann war es, als griffen unsichtbare Engelhände in die Saiten, als säuselte ein Frühlingshauch durch den knospenden Garten und umspielte die duftende Fliederlaube, in der ein glückliches Menschenpaar kosend die ganze Seligkeit der Liebe und ihrer Fülle einathmete. — Thränen entrangen sich dem Auge des Hörenden, ein Zittern befiel das Herz; — man begriff, warum die Menschheit den Verstand verlor und den Künstler mit dem Gotte vertauschte, der aus ihm mit feuriger Zunge sprach. —

Amy Fay berichtet in ihrem Werkchen: „Musikstudien in Deutschland" an der einen Stelle:

„An einem Tage dieser Woche, als wir bei Liszt waren, „fanden wir ihn so gut gelaunt, daß es schien, als wäre er plötz„lich um zwanzig Jahre verjüngt. Ein Schüler des Stuttgarter „Conservatoriums, Herr V. spielte ein Concert. Während der ganzen „Zeit unterhielt Liszt ein kleines satyrisches Feuer, aber in gut„müthiger Weise. Alles was er sagt, ist so treffend. An einer „Stelle, als V. die Melodie schwach, fast undeutlich spielte, nahm „Liszt plötzlich seinen Sitz am Flügel ein und sagte: „Wenn ich „spiele, so spiele ich allemal für das Volk auf der Galerie, sodaß „die Leute, die nur fünf Groschen für ihren Platz zahlen, auch „was hören". Dann begann er, und o! wie wünschte ich, daß „ihr es vernommen hättet! Der Ton schien nicht laut zu sein, „aber er war weittragend und drang durch. Als er geendet hatte, „hob er eine Hand in die Luft und man glaubte ordentlich das „Volk auf der Galerie zu sehen, wie es den Ton auffog. Dies „ist die Art, wie Liszt lehrt. Er vergegenwärtigt euch eine Idee „und diese nimmt Besitz von eurem Geiste und haftet da fest. „Musik ist ein so wirkliches sichtbares Ding für ihn, daß er stets „augenblicklich auch in der wirklichen Welt ein Sinnbild findet, „um seine Ideen auszudrücken. —

Das ist sehr treffend geschildert, wie denn überhaupt dieses opusculum an den einschlägigen Stellen noch das Lesenswertheste ist

von der ganzen, massig-erschienen Liszt-Literatur. Es laborirt an manchem Fehler schöngeistiger Uebertreibung und ist ein Produkt jener enthusiastischen Verhimmelung des besprochenen Meisters; allein von den wahrheitsgetreu referirten Thatsachen mag der objektive Lektor den phrasenhaften Schwulst der Vergötterung hinwegnehmen, so wird ihm ein gutgetroffenes Bild Liszt's vor Augen stehen, welches ihn an dessen Größe nicht zweifeln läßt. —

Der beste Schüler des Künstlers war Tausig, der Einzige, welcher berechtigte Hoffnungen in seinem Lehrer wachrief, er werde dereinst dessen Erbschaft antreten. Das sprach auch Liszt verschiedentlich aus. — Der Tod raffte den dreißigjährigen Mann im Jahre 1871 hinweg und vernichtete damit eine der größten Hoffnungen des greisen Meisters. — Er selbst erzählte uns einst, verloren in trübe Rückerinnerung über dies vernichtete Glück: „Auf eigenthümliche Weise habe ich ihn (Tausig) und sein Talent kennen gelernt. Der alte Tausig besucht mich eines Tages und bringt seinen dreizehnjährigen Jungen mit. Er redet mir viel vom Talente des Söhnchens vor und bittet mich, ich möchte ihn zu mir nehmen und weiter ausbilden. — Nun besitze ich aber eine eigenthümliche Antipathie gegen alle Wunderkinder, — weil sie durchschnittlich mehr Helden der Reclame, als der wirklichen Leistung sind. — Ich verhalte mich also ablehnend gegen den Vater. Während wir uns noch so streiten und er mich mit Bitten bestürmt, hat sich der kleine Tausig unaufgefordert an den Flügel gesetzt und die Chopin'sche Esdur-Polonaise intonirt. — Ich traute meinen Ohren kaum, als ich den kleinen Mann mit solcher Kraft und Verständniß-Innigkeit arbeiten hörte. Eine selten klare Technik, eine gewisse Reife in der Auffassung und etwas Edles in der ganzen Haltung der Wiedergabe, die man sonst nur bei bedeutend älteren Musikern findet! — Als er schloß, wendete ich mich dem Alten zu, dem die Thränen väterlicher Rührung in den Augen standen und sagte: „Ich nehme ihn! Wenn er will, mag er gleich hier bleiben!" — Und ich hatte mich in der Beurtheilung seines Talentes nicht getäuscht. — Glauben Sie nicht", — und hier wendete sich Liszt mit liebenswürdigem Lächeln an uns, — „daß ich mir über meinen Werth und meine Bedeutung im Unklaren bin. Ich weiß, daß ich der größte Klavierspieler unter den Lebenden war und noch bin, — denn ich habe alle bedeutenderen Künstler schon spielen

gehört und mit mir vergleichen können. Von all' meinen Schülern und Schülerinnen war aber nur Tausig dazu berufen, meine Erbschaft in der Kunst anzutreten, — nur er! — Ich habe diese seltene Blume gehegt und gepflegt, daß sie sich zur vollen Blüthe entfalte; — da entriß mir den noch nicht dreißig Jahre alten Liebling der bitt're Tod und ich mußte den Träger meines Namens und Ruhmes vor mir in's Grab senken sehen. — — Es ist kein Tausig wieder erstanden!" — So beichtete der Meister selbst, tief gerührt und in sich zusammen gesunken, mit Mühe die Thränen verbergend, die ihm im Auge standen. — —

Von seinen weiteren Schülern nennen wir Carl Klindworth, Arthur Friedheim, Carl Pohlig, Eugen d'Albert, Reisenauer, Sgambati, Sophie Menter, Ilonka Ravacz u. A., und verweisen betr. Dr. Hans von Bülow, Max Erdmannsdörfer sowie dessen Frau Pauline Erdmannsdörfer-Fichtner auf die späteren Biographien und kritischen Besprechungen. —

Es gehört nicht in das Bereich unseres Themas, Schwächen, die Liszt als Mensch anhafteten, an's Tageslicht zu ziehen und das Andenken an einen Mann zu trüben, der gigantischer und titanenhafter kaum dem deutschen Volke und seiner Kunst bescheert werden konnte. Das Gelübde des Cölibats schien bei ihm, dem Abbé und Diener der katholischen Kirche, nicht sonderlich gewissenhaft beachtet zu werden. Die Kirche und der Clerus drückten ein Auge zu und dachten nur an den genialen Künstler, dem sie die menschlichen Schwächen — wenn man sie so nennen darf! — zu Gute hielten. — Sein übriger Charakterzug im Verkehr mit seinen Verehrern und der Welt trug jene bestrickende Liebenswürdigkeit, die nie den eigenen Werth unterschätzt und auf der Grenze zwischen Selbstbewußtsein und Eitelkeit steht. — Seine Charlatanerie und Geziertheit ist eine Folge der Vergötterung, die man ihm zu Theil werden ließ. Selbst die größten Charaktere sind oft nicht im Stande, das versteckte Gift zu meiden, das ihnen im Lobeshymnus und Enthusiasmus dargeboten wird. Es wirkt langsam und äußert sich zunächst in einer berechtigten Würdigung der eigenen Person und ihrer Leistungen. Dann aber bildet es durch Stolz und Eitelkeit, Tändelei und Geckenhaftigkeit Auswüchse, die seinem Opfer für's ganze Leben anhaften.

Nicht aber vermögen diese Fehler das Andenken an einen Mann

zu trüben, der ewig groß und unnahbar in der Geschichte der Musikliteratur dastehen wird. Ein Jeder, der den Meister persönlich kannte, wird in den begeisterten Ausruf seiner Schülerin Amy Fay einstimmen:

„O — du liebenswürdiger, großer Meister Liszt!“ —

Als im Sommer des Jahres 1886 von Bayreuth aus die Kunde vom Tode des greisen Heroen, des gewaltigen Liszt, auf schwarzen Schwingen der Trauer durch die Lande eilte und verkündete, daß das Geschick uns wiederum einen jener unsterblichen Geistes-Titanen neidisch geraubt, nachdem es wenige Jahre vorher dem großen Genius Richard Wagner die müden Augen zugedrückt hatte, da war es ein tiefes Weh, das aller Herzen durchzog, gepaart mit dem Groll gegen jene unsichtbare, dämonische Macht, welche Alles vernichtet und das Erdenentstandene der Mutter zurückgiebt. Allein jenes Aufbäumen gegen ein unabänderliches Geschick, jene hadernde Opposition, die dem Menschen von Jugend auf als Schwert für den Kampf um's Dasein in die Hand gedrückt ist, — sie wich aus den Herzen und machte einer traurigen Resignation Platz, welche uns die Lücke des Verlustes empfinden ließ. — Doch auch diese ist geschwunden durch die heilende Kraft der ewig rollenden Zeit. — Es blieb uns die Erinnerung an jene Tage, da der große Todte noch dem Leben angehörte, — wirkte und schuf. — Er hat bei seinen Lebzeiten sich selbst den Lorbeer auf die Stirn gedrückt, den ihm der Tod nicht entreißen kann, — das Andenken aber ehren und vermehren wird. — Er lebt im Herzen der Welt und ihrer Kinder fort und wird ewig fortleben! — So lange Kunst und künstlerische Ideale Menschenherzen begeistern können, wird auch der Name „Liszt“ genannt werden und sein Genius dem Strebenden und Werdenden auf der dornenreichen und mühevollen Bahn voranleuchten. — In den Grabstein, der die irdische Hülle des entschlafenen Meisters deckt, mögen die letzten Worte Faust's eingegraben sein:

„Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Aeonen untergeh'n“. —



Richard Wagner.

„Die Wenigen, die was davon erkannt,
„Die thöricht g'nug ihr volles Herz nicht wahrten,
„Dem Pöbel ihr Gefühl, ihr Schauen offenbarten,
„Hat man von je gekreuzigt und verbrannt.“ —
Goethe's: Faust I.

Mit der vorliegenden kritischen Besprechung des verstorbenen Bayreuther Meisters Richard Wagner treten wir an ein Werk heran, dessen Schwierigkeit wir weder verkennen, noch überschätzen. Nichts ist difficiler und undankbarer, als die Leistungen eines Mannes zu besprechen, über deren Qualität sich die lebende Generation nicht im Klaren ist. — Streng gesondert und in sich abgeschieden stehen vor uns die zwei Parteien der alten Klassicität und neuen Romantik. Erbitterung und gegenseitiger, oft blindmachender Haß herrscht hier wie dort. Die Einen reißen Wagner und seine Werke in den Staub, die Anderen heben ihn gen Himmel — unversöhnliche Contraste auf beiden Seiten. Wir treten also auf ein Gebiet schärfster Controversen, dessen ganzer Charakter eine peinliche Objektivität in der Kritik verlangt, wollen wir nicht Partei werden.

Und trotzdem haben wir bereits in dem unserem Essay voraufgesetzten Goethe'schen Motto unsere Farbe bekannt und geschworen, eine Lanze für Wagner zu brechen? — — Den Boden reiner Neutralität, der nicht identisch ist mit dem der objektiven Beurtheilung, können wir als Kritiker nicht innehalten, wollen wir uns nicht den Vorwurf der Charakterlosigkeit zuziehen. Indem wir aber einräumen, daß wir pro domo reden und der zu Besprechende in unserer Gunst steht, unterlassen wir nicht, auch den Gegnern Gerechtigkeit wider=

fahren zu lassen. — Wir werfen die Frage auf: Wenn Musik reines Gefühl ist, — mithin Wagner als Repräsentant einer neuen in Form und Inhalt originellen musikalischen Epoche, ein neues Gefühlsleben und sein Verständniß beansprucht, — können wir es Jemandem verargen, wenn er anders fühlt als wir? — Wenn bei der Verschiedenheit der Individualität eine gewisse Gefühlsrichtung Diesem oder Jenem nicht convenirt? — Es wäre rigoros, auf diese Leute mit Keulenschlägen einzudringen und sie analog der Räuberredensart: „la bourse ou la vie!“ — vor die Alternative zu stellen: „Wagner oder kritische Vernichtung!“ — Solcher Excentricitäten besitzen wir eine große Anzahl! — Wilh. Tappert, der „geistvolle Wagnerkenner“, schmettert mit den gröbsten Verbalinjurien Alles nieder, was nicht mit ihm in das Wagnerhorn stößt; die spitze Feder des Dr. Hanslick geißelt mit schärfster Kaustik Alles, was Herrn Tappert folgt. — Beide aber sind überzeugt von der Lehre, die sie vertreten und aus diesem Grunde nur Feinde der Sache, nicht aber persönliche Gegner (wie leider nur zu oft die Sachlichkeit in Persönlichkeit ausartet).

Wenn wir aber den nicht wegzuläugnenden Umstand in's Auge fassen, daß die Erbitterung der Kämpfenden bereits wesentlich nachgelassen hat, — daß die Partei derjenigen, welche begeistert dem Meister und Reformator der Gegenwart zu Füßen liegen, täglich anschwillt und sich vermehrt, so kommen wir zu dem Schlusse, daß doch wohl unsere Ansicht die richtigere ist und ihre allmähliche Verbreitung lediglich darin zu suchen sein wird, daß Wagner einen Genius repräsentirt, der seiner Zeit um ein Jahrhundert voraus war, — dessen Werke als Vorahnung eines zukünftigen Ideals in ihrem Verständniß der Läuterung und Vorbereitung des Hörers durch die Zeit bedürfen und bei ihrem Erscheinen einer noch nicht für sie gereiften und vorbereiteten Generation entgegentraten.

Greifen wir zurück in die Vergangenheit und lassen die stattliche Reihe deutscher Dichter und Denker, Männer des Staates und der Politik, deutscher Musiker und Kunstreformatoren an unserem geistigen Auge vorüberziehen, — so werden wir mehr denn einmal auf das Faktum stoßen, daß die Mitwelt den großen Genius verkennt und es der Nachwelt überläßt, seinen Werken die gerechte Würdigung wiederfahren zu lassen. Mußte doch selbst Mozart, der Ewig-Schöne, der unvergleichlich Jugendfrische und Zauberreiche, erleben, daß man,

wie uns in verschiedenen Anekdoten überliefert wird, seine Werke für „Höllenmusik und Teufels-Machwerk mit tückischen Reizen" ausgab! — Ein auftretender Reformator wird nie das Glück haben, die Welt sich entgegenjauchzen zu sehen, — vorausgesetzt, daß seine neue Lehre eine wahrhaft edle und neugestaltende Tendenz in sich birgt. Sein Leben wird sein Kampf und Mühe, Streben und Abwehr feindlicher Vernichtung. Und wenn er die müden Augen schließt, so umsteht sein Sterbelager eine nur kleine Zahl treuer Anhänger, die ihm Thränen des Schmerzes nachweint. Allein die wenig Auserwählten sind stark und einig. Ihr Lebenszweck in Wirken und Schaffen ist: Verbreitung der Lehre ihres Meisters! — Glaubensmuthig und überzeugt von dem Edlen und der Berechtigung ihres Zweckes gehen sie in alle Länder uud lehren alle Völker, mit feurigen Zungen verkündigen sie das neue Evangelium. Die Zahl ihrer Glaubensgenossen wächst, sie mehrt sich, — und so wiederholt sich im Kleinen, was im Großen das erste Jahrhundert unserer Zeitrechnung bot. — Den Dank und die Anerkennung zollt die Menschheit selten dem Leben; sie begnügt sich damit, Lorbeeren auf das Grab des Entschlafenen zu legen und durch eine nachträgliche Würdigung, durch ein ewiges Andenken, durch das Unsterblichmachen seiner Ideen den Fehl zu sühnen, welchen die Mitwelt in ihrer blinden Unreife dem Meister versagte. —

Ein solch' verkannter Genius und Reformator war Richard Wagner, der verstorbene Meister von Bayreuth. Seinem Jahrhundert um viele Menschenalter voraus, ausgerüstet mit dem Hellseherblick einer Kassandra, hat er sein Leben einer Idee, einem Streben gewidmet, — die Kunst in unbekannte, neue Gefilde zu führen, in ein Eden, da vom arzurblauen Himmel die Sonne ewig lächelt, die Vöglein in den Bäumen jubiliren und die köstlichsten Blumen und Früchte prangen. — Er zeigte der deutschen Kunst ein neues Heim, einen neuen Wirkungskreis ihres Schaffens und deutete den Weg nicht nur an, nein, er beschritt ihn selbst und erreichte ein Ziel, das vollendeter und herrlicher nicht gedacht werden kann, — ein Ziel, würdig eines Menschenlebens und seiner mühevollen Arbeit! Von ihm aus werden uns dereinst neue Sterne winken, die den Genius der Zukunft weiter vordringen lassen bis zum nächsten Ideale — ein neues Glied in der Kette der Unendlichkeit! — Seiner Zeit voraus in der Erhabenheit seiner Idee, in der Farbenpracht seiner Schilderung trat

Wagner mit seinen Werken an ein Volk heran, das für den Genuß solcher Zukunftsspeise nicht vorbereitet war. Erst allmählich kann sich die Läuterung vollziehen, — erst nach und nach das Verständniß für die Größe und ideale Höhe sich einfinden. Selbst bis heute noch ist es mehr ein Kreis Privilegirter, der im reinen Genusse des Kunstideals schwelgt und das Paradies betreten kann, dessen Pforten uns der Meister öffnete.

Jenen conservativen und abtrünnigen Gegnern aber wollen wir folgende kurze und erbauliche Fabel berichten, die der große Nibelungendichter und Rhapsode Wilh. Jordan seinen Feinden in's Stammbuch schreibt: (s. Supplement zu W. Jordans's „Nibelungen"):

„Eine Karawane hatte Monate lang die Wüste durchirrt und vergebens gesucht nach einer fabelhaften Oase von paradiesischer Schönheit und voll überschwänglichen Reichthums. Ein verlockendes Märchen aus Mekka hatte von ihr erzählt und die Unternehmer entzündet mit heißer Begierde, das Wunderland zu gewinnen. —

„Erst in der Gefahr, zu verdursten hatte man endlich eine Richtung eingeschlagen, in welcher die Kenner des Landes nach Zeichen im Boden und fernen Wölkchen ein Sammelbecken der Gewässer oder eine Lebensader des Erdtheils vermuthet. —

„Wirklich, sie gelangten durch einen Rand von zunehmendem Pflanzenwuchs, durch hohes Gesträuch, durch einen dichten, schwer zu durchdringenden Urwald voll herrlichsten Bauholzes, an das Ufer eines mächtigen Stromes. —

„Nach Löschung des ersten Durstes ward er von jenen Kundigen erkannt als der lange verschollene, obere Lauf desselben Stromes, an dem die Wiege der menschlichen Gesittung gestanden, aus dem die frühesten Vorfahren das Beste der Lebenskraft getrunken, deren sie einen Theil vererbt auf ihre Nachkommen. Aus ihm dies versiegende Erbtheil zu erneuern, auf ihm und an ihm wieder heimisch zu werden, wo er, noch nahe seinen Quellen, in unvermischter Lauterkeit hinströme; sich anzusiedeln an den schönsten Stellen seiner Gestade, die markigste Nährfrucht zu ärndten aus dem Boden, den er befruchte, die prachtvollsten Wunderblumen zu ziehen in Ziergärten, welche die von ihm durchtränkte Luft bethaue: Das war schon seit Geschlechtern ein dunkler Drang, eine heiße aber nur halb bewußte Sehnsucht dieser Nachkommen gewesen.

„— „Lasset uns ein Schiff bauen, rief ein dreister Geselle, und getrost hinuntergleiten auf diesem majestätischen Spiegel Himmels und der Erde!“ —

„Die Kameltreiber jedoch und die märchengläubigen Unternehmer der Karawanen waren schon längst im Stillen erbost, daß ihr Ansehen geschwunden, daß die Dürstenden ihr Oasenparadies für einen verderblichen Wahn erklärt und sie gezwungen hatten, den Winken jener weisen Erforscher des Bodens zu folgen. Über diesen letzten Vorschlag geriethen sie vollends in Entrüstung.

„— „Welch' ein unglaublich Erdreisten! riefen sie. Unerhört, unmöglich, undenkbar! Ein Schiff bauen in der Wüste! Umstoßen wollen, was fest steht seit Jahrtausenden! Das Kameel ist das Schiff der Wüste!“ —

„Lange bevor jener Geselle ein Wort gesagt, waren die weisen Meister stillschweigend eingedrungen in den dichtesten Urwald. Da hatten sie Bäume gefällt und begonnen, bedächtig den Kiel zu legen zu einem gewaltigen Schiff. An diesem zimmern sie noch. Bald wird es fertig werden, ein prachtvoller Bau, geräumig genug die ganze Karawane aufzunehmen und zurückzuführen in das wahre Paradies, in die Heimath ihrer götterhaften Vorfahren.

„Ihr Geselle jedoch hat sich rasch eine leichte Barke gefugt aus den tragendsten Stämmen, deren sie ganze Berge gefällt. Lustig singend gleitet er hinab und vorüber an den Ufern von niemals geträumter Schönheit.

„Die Kameeltreiber freilich schauen ihm nach mit närrischen Blicken und werden rufen, so lange sie leben: „Unerhörte Tohrheit! — Das Kameel ist das Schiff der Wüste!“ —

Dies köstliche Märchen bedarf sicherlich eines Commentars nicht! — Bei der späteren Besprechung der Meistersänger von Nürnberg und ihrer Tendenz werden wir auf dies Thema zurückkommen. — Die Verdienste Richard Wagner's werden bis heute noch nicht genügend gewürdigt, wenngleich die Zahl seiner Verehrer zum jubelnden Volke angeschwollen ist und die Muse des großen Tondichters Millionen durch ihren Anblick fesselt, ihren Tönen lauschend zu Füßen erblickt. — Es wird auch der Zeitpunkt kommen, an welchem der schaale Rest der Oppositionsgeister schwindet und der letzte greise Kameeltreiber mit dem müden Auge zugleich den Mund schließt, von

dessen Lippen das stereotype Veto erklang: „Unerhörte Thorheit! Das Kameel ist das Schiff der Wüste!" — —

Bevor wir zu einer Einzelbesprechung der Werke und Lebensverhältnisse Wagners schreiten, sei zunächst in einem Totalurtheil eine allgemeine Charakteristik des reformatorischen Meisters in groben Zügen entworfen, soweit solche nicht schon im Voraufgegangenen enthalten ist! —

Das Verdienst Wagner's wird von den Meisten, selbst von anscheinend berufener, kritischer Seite verkannt, zum Theil auch überschätzt. — Es ist richtig, wenn Nohl in seiner „Musikgeschichte" betont, daß Berlioz, Liszt und Wagner der modernen Epoche der musikalischen Produktivität die Signatur gäben, aber es ist entschieden unrichtig, diese drei miteinander zu vergleichen, oder aber sie als allein ausschlaggebend hinstellen zu wollen und Chopin, Schumann, Schubert und Mendelssohn einen untergeordneten Platz mit relativer Selbständigkeit einzuräumen. Liszt, Berlioz und Wagner sind so grundverschieden in ihren Ideen und deren ganzer Verwerthung, daß sie sich höchstens als heterogene Elemente in einer Trias ergänzen könnten, nie aber dürfen sie einem Vergleich ähnlicher Züge unterworfen werden, — es sei denn, daß sich derselbe nur auf ganz allgemeine Symptome beschränkte. — Berlioz und Wagner waren nach produktiver Seite hin originell, Liszt dagegen nur in der Form, nicht im Inhalt. Während jedoch auch bei Hector Berlioz der geistreich beabsichtigte Gedanke unter Blässe einer gewissen äußeren Formenkünstelei leidet und durch diese des Inhalt's Schwäche zu verdecken sucht, — während auch bei ihm die Reflexion zu stark in den Vordergrund tritt und das Gefühl erst auf dem Wege des Denkens afficiren will, ist bei Wagner Alles Inhalt und Gefühl, wozu eine äußere Technik und Einkleidung des Gedankens tritt, die unbestritten großartig genannt werden kann. —

Es ist eine Streitfrage, deren Lösung wir uns hier nicht unterziehen wollen, ob Kammer-, Programm-, reine Orchester- oder speciellen Instrumenten zugeschriebene Musik über die Oper zu setzen sei. Jedenfalls darf nicht weggeläugnet werden, daß die Oper, als deren Neuschöpfer und Verbesserer Richard Wagner fast ausschließlich erscheint, deshalb das Vollkommenste und Edelste genannt werden kann, weil in ihr die beiden mächtigsten und wirksamsten Faktoren der

Sinnenwelt, Ton und Wort, in harmonischer Verwebung ihren Effekt zu bereiten suchen und das Gefühl des Hörers in völlig klar begrenzte Richtungen und Kategorien leiten, nicht aber mit einem Fragezeichen an die Gefühlswelt des Genießenden austönen. — Auch der Componist sieht sich hier einer schwierigen Aufgabe gegenüber. Nicht ist seiner Phantasie ein willkürlich großer Spielraum gelassen, nicht vermag derselbe in genialer Eigenmacht da sich niederzulassen, wo sein Genius einen dankbaren Gedanken zur Ausnutzung findet; seine Gefühlswelt ist ihm durch Text und Handlung auf's Schärfste und Genauste begrenzt. Jede Willkür, jedes Abweichen bedeutet Disharmonie zwischen gegebener Handlung und der Musik, welche sie wirksam unterstützen soll, ist also Widersinn. Nur der vollkommen harmonische Einklang zwischen beiden Faktoren erzeugt die beabsichtigte Wirkung. —

Wagner hat im vollen Bewußtsein seiner schwierigen Aufgabe dieselbe meisterlich gelöst. Er hat aber nicht Althergebrachtes zu einer gewissen Vollkommenheit gesteigert, sondern unter Zugrundelegung des Überlieferten die Kunst in ein neues Stadium von unstreitbar' hoher Zukunfts-Bedeutung gerückt; — er hat die Oper zum Tondrama umgestaltet und sich damit zum unsterblichen Reformator der Kunst gemacht. Nohl sagt sehr richtig: „Die innere Versenkung in die tiefe Poesie unserer heimischen Mythenwelt enthüllte ihm bald den bloßen Scheinglanz jener Bühne, die damals von Paris aus die Welt beherrschte; er wollte vor allem den wahren dichterischen Gehalt auch für die Oper erobern. Dieser „Handlung" sollte selbst die Musik nur den tiefen seelischen Untergrund bereiten und der Gesang überall deutliche Rede sein. Er übertrug Gluck's Forderung vom Sänger auf die Musiker und wollte da blos Musik gemacht wissen, wohin sie gehört." — So hat er das Verdienst, durch seine der deutschen Mythologie und Sagenwelt entnommenen und seinen Zwecken entsprechend gestalteten poetischen Texte ein neues Tondrama auf die Bühne gebracht zu haben, bei welchem Musik, Handlung und Text in so inniger Verschmelzung, — in so unerreichter Vollkommenkeit verwoben sind, daß aus der Trias eine Einheit ersteht, deren Zusammensetzung man nicht fühlt. — Vom volksthümlichen Standpunkte aus aber rief er als ächter Deutscher den Brüdern jene verklärten Heldengestalten der Vorfahren

nach langem Schlummer wieder in's Leben und stärkte durch diese That das Nationalbewußtsein seines Volkes. — Wie Wilhelm Jordan durch seine „Nibelunge" das unsterbliche Verdienst erwarb, die Manen unserer gigantischen Altvordern auf dem Wege wahrer, edler Poesie wieder in unseren Herzen lebendig zu machen, so gab Wagner dem Deutschen eine Welt zurück, welche halb vergessen im Staube der Vergangenheit lag und uns verloren schien. Beide Dichter sind jene kecken Gesellen, die sich einen Kahn zimmerten, den Wunderstrom mit seinen köstlichen Ufern hinanfuhren und unbeirrt durch das Schelten zeitgenössischer Pedanten seine zauberischen Reize mit gewaltiger Zunge und gottbegnadetem Munde besangen und verkündeten. —

Während sich über Liszt und seinem Leben jener tiefblaue italienische Himmel wölbt, welcher dem ewig-schönen Süden seinen zauberischen Reiz verleiht, — nicht getrübt durch das kleinste Flockenwölkchen in den höchsten ätherischen Luftregionen, ist das Dasein Wagner's von frühester Jugend auf ein Kampf, ein Ringen und Streben. Nie ist es dem größeren Genius vergönnt gewesen, Triumphe zu feiern und das Opfer solch' enthusiastischer Verzückung zu sein, wie seinem geistig unbedeutenderen Partner. Wagner war von Kindesbeinen an ein Stürmer und Dränger. Nie hat er still gestanden in seinem rastlosen Vorwärtsdringen, nie im Rückblick auf die durchmessene Strecke auch nur einen kleinen Theil seines Lebens ausgeruht. Er liebte es nicht, den lorbeerumkränzten Thron seiner eigenen Thätigkeit zum Ruhebett zu benutzen und in behaglicher Beschaulichkeit das Errungene zu genießen. In seinem Charakter lag Etwas von der rastlos strebenden Faustnatur, für welche das im Schweiße des Angesichtes und im heißen Kampfe erworbene Gebiet nicht idyllischen Selbstbetrachtungen oder eitlen Selbstbespiegelungen geschaffen ist, sondern nur einen Aussichtspunkt für das vorliegende Schlachtfeld gewährt, —. für welche das horazische „otium cum dignitate" niegekannter Begriff ist und eine kurze, stärkende Rast genügt, um zu neuem Thatendrang zu beseelen, den Mann vom Neuem kampffähig zu machen. —

So finden wir denn auch in den Erscheinungen der literarischen und künstlerischen Welt mit staunenswerther Regelmäßigkeit den Grundsatz vertreten, daß wirklich bedeutende Charaktere Feinde des be-

schaulichen Genusses sind, — daß sie der geniale Schaffenstrieb rastlos vor sich her jagt und die angenehme Seite des Daseins, jenes dolce farniente des mit sich und der Welt harmonirenden Menschen, Ihnen verschließt. Es ist dies aber nicht der Fluch, der dem Genie anhaftet, sondern seine Bestimmung. Nur seichtere Köpfe vermögen sich durch eitle Selbstbespiegelung dem Thatendrange zu verschließen und das „Faulbett" dem rastlosen Vorwärtsstreben vorzuziehen. Ein Genius schafft sich selbst Leiden und macht das eigene Dasein zum erbitterten Kampfe, um erst im Grabe durch das Andenken an sein Wirken und Schaffen geehrt zu werden und als höchsten Ruhm den Lorbeer der Unsterblichkeit zu ernten. —

Wie sich politische Ansichten und Überzeugungen den Verhältnissen accommodiren, in welchen der Träger lebt, ebenso sind die Werke des Schaffenden ein getreues Spiegelbild des Daseins und seiner Rückwirkung. Ein eigenthümlicher, aber nicht wegzuleugnender Torso! Der Genius schafft sich Leiden und Mühe, um in dieser Situation seinen Werken den Stempel dieses Lebensgepräges aufzudrücken! — Oder zweifeln wir etwa daran, daß Wagner nach Beendigung seiner „Meistersänger von Nürnberg" nicht bequem das künstlerische Thatenleben hätte abschließen können, um auf den Lorbeeren seines unsterblichen Ruhmes auszuruhen? — Gewiß wäre das ein Leichtes gewesen und die Welt würde ihm nachgesagt haben: „Er hat seine Bahn mit Ehren durchmessen, ihm ist die Ruhe zu gönnen!" — Ein derartiges Handeln liegt aber nicht in der Lebenstendenz eines erhabenen Geistes, wie ihn Wagner repräsentirte. Sie lautet identisch mit dem Grundprincip Faust's:

„Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen;
„So sei es gleich um mich gethan! —
„Kannst Du mich schmeichelnd je belügen
„Daß ich mir selbst gefallen mag,
„Kannst Du mich mit Genuß betrügen;
„Das sei für mich der letzte Tag." —

So liegt schon in der künstlerischen Lebensauffassung ein unvereinbarer Contrast zwischen Liszt und Wagner, — der sich in den Werken treulich wiederspiegelt. — Aus den Schöpfungen Liszt's lächelt der südliche Himmel mit seinem ewigen Sonnenscheine, bei dem man aber verdursten kann. Wo er grollt, — grollt er versöhnend und der Auf-

schwung zum finsteren Ernste erscheint mehr als eine vorübergehende Laune, auf welche das alte Temperament wieder volles Anrecht erlangt, wie am schwülen Sommertage das Gewitter aufsteigt, sich über die lachende Flur ergießt und dann dem Sonnenscheine wiederum Platz macht. — Durch Wagner's Werke zieht sich jener Lebensernst, der nur im Kampfe errungen werden kann. Seine Gestalten und Schöpfungen sind nicht aus der Schaale, sondern aus dem Kernholz und innersten Marke geschnitten. Dem Leben und dem Kunstideale in gleichem Maaße gerecht, eröffnet er uns eine neue Sphäre ureigenster Erfahrungen, die durch echt künstlerische Umgestaltung verwerthet und zum Ausdruck gebracht sind. — In seinen Werken liegt Charakter sowohl hinsichtlich der Form, als hinsichtlich des Inhalts. — Selbst aufgehend in den Thaten einer großen Vergangenheit, deren Wonnen durchkostend, bietet er uns dieselbe in seinen Schöpfungen als Zukunftsideal und Gegenwarts-Genuß! — — —

Wir unterlassen nicht, zu betonen, daß auch bei Richard Wagner die pragmatische und biographische Seite des Lebens vor der kritischen Besprechung zurückzutreten hat. — Wer sich die kleinen äußeren Geschehnisse seines Daseins bis in's Detail anzusehen wünscht, hat bei der Fülle des bereits in unserer Zeit existirenden biographischen Materials hierzu genügende Gelegenheit. — Trotzdem werden wir hier, mehr noch als bei Franz Liszt, genöthigt sein, den Lebensereignissen Beachtung zu schenken, sowie dem Menschen auf Grund eigener Erfahrung näher zu treten. — Da aber bei Wagner, wie bereits betont, Leben und künstlerische Produktivität mehr verschmelzen, als bei irgend einem Anderen, so haben wir kein Anrecht darauf, diese Phasen willkürlich auseinander zu reißen und getrennt zu besprechen! —

Die Geburt Wagner's (Richard Wilhelm) fällt in eine Zeit, welche durch ihre politische Bedeutung und das Erwachen des Nationalbewußtseins im deutschen Volke wohl dazu angethan war, ihren Kindern das Gepräge dieses Charakters für das ganze Leben beizugeben, — auf den 22. Mai 1813. — Zwar hatte die politische Aktion selbst bereits ihren Abschluß gefunden, als Wagner zum eigenen Bewußtsein der Außenwelt gelangte, allein die patriotischen Nachwehen dieser großen nationalen Geburt reichten weit in die Jugendjahre des Künstlers hinein und übten zweifellos den nachhaltigsten Eindruck auf die empfängliche Knabenseele. — Die überschwängliche Phantasie, deren

Existenz sich bei Wagner frühzeitig bemerkbar machte, war kein angeborener und ererbter Familienzug. Denn sein Vater war Leiter der Polizei-Verwaltung und repräsentirte in dieser Beamtenstellung die Nüchternheit ihres Charakters. Auch Wagner's Mutter war keine singuläre Erscheinung. Sie wird uns lediglich als eine Dame „von feinerer, geistiger Bildung" gezeichnet, deren Fassungskreis aber jedenfalls selbst in der hyperbolischsten Uebertreibung sich nicht das Anrecht auf den Genius ihres Sohnes zusprechen konnte. — Was Wagner leitete und bestimmte, war seine Umgebung und eine zum größten Theil aus sich selbst heraus gebildete Phantasie, welche in der damaligen Zeit und deren Repräsentanten einen trefflichen Nährstoff fand. — Nicht unwesentlich auf den Knaben mag der Umstand eingewirkt haben, daß seine Mutter sich wenige Jahre nach der Geburt des Sohnes mit dem hochtalentirten Schauspieler Ludwig Geyer verheirathete, nachdem ihr erster Gatte einer nach dem Freiheitskriege grassirenden Epidemie erlegen war. Somit war die Kunst in wirklich idealer Form in das Elternhaus eingezogen zu einer Zeit, wo das Menschengemüth am empfänglichsten für Eindrücke der nächsten Umgebung ist. — Und diese bleiben zumeist auch maßgebend und beeinflussend für das ganze spätere Leben. —

Die wunderlichsten Dinge werden uns von dem jungen Wagner erzählt, bezeichnend für die maßlose Ueberschwänglichkeit und den Schaffenstrieb, der über die eindämmenden Schranken der Vernunft hinweg einem wilden Bergstrome gleich sich in die lachenden Gefilde ergießt und Alles überfluthend in Wirbel mit sich reißt. Auf jedem Gebiete der Kunst zeigte der Knabe ausgesprochenes Talent, — er malte, — componirte, — dichtete. Als elfjähriger Junge schreibt er bereits ein großes Trauerspiel, — ein Produkt schrankenloser Jugendphantasie, aber doch charakteristisch für die ganze Veranlagung des Temperaments. Nohl sagt von dieser Arbeit:

„Ein großes Trauerspiel, ungefähr aus Hamlet und Lear „zusammengesetzt (denn Shakespeare war sein Ideal!), ward jetzt „entworfen; und wenn darin allein zwei und vierzig Menschen starben „und er sich wegen Mangels an Personen am Schlusse genöthigt „sah, deren Geister wieder kommen zu lassen, so erkennen wir auch „hier nur das Übermaß der angeborenen (? — „vorhandenen") „Kraft." —

Eine Erscheinung, die man nicht zu Seltenheiten des Lebens rechnet, hat wesentlich dazu beigetragen, die Vorliebe des Talentes für die Kunst und ihre Ideale zu erhöh'n, — nämlich das elterliche Veto für die ausgesprochene Neigung des Knaben und die diktatorische Bestimmung zum Gelehrtenberufe. — Die Ausübung seiner Schwärmereien wurde ihm verboten, weil die Mißerfolge auf der Schule zu deutlich dafür sprachen, daß der Sohn das trockene Studium verschmähte und nur nach den saftigen Früchten eines allerdings noch unklaren künstlerischen Ideals begehrlich die Hände ausstreckte. — Man untersagte ihm die Ausübung seiner Liebhaberei, — man schritt, durch die schlechten Leistungen auf der Schule erbittert, mit Strenge gegen dieselbe ein und erzielte das Gegentheil. — Sprudelköpfe aber besitzen bereits in frühster Jugend einen hohen Oppositionsgeist; das Verbotene erscheint ihnen doppelt begehrlich, eben weil es verboten ist, und mit heißer Inbrunst werfen sie sich in unbewachten Augenblicken der Neigung in die Arme. — So auch Wagner! —

In Dresden, wohin die Eltern von Leipzig aus verzogen waren und wo der Knabe in den Jahren 1823—28 die Kreuzschule besuchte, empfing derselbe die Weihe und Feuertaufe für die Kunst, deren Meister er später werden sollte. Weber's „Freischütz", dieses unvergängliche Ideal deutscher Kunst, erschien und feierte seine Triumphe, durch welche Wagner zum Enthusiasmus für den persönlich bekannten Componisten hingerissen wurde. Die Gedanken dieses volksthümlichen und nationalen Tonpoeten übten auf ihn den nachhaltigsten Einfluß aus, der sich auch bei der späteren Produktivität Wagners an zahllosen Stellen verräth.

Daheim dauerten unterdessen die Conflikte zwischen Bestimmung und Neigung fort. Sein „großes Trauerspiel" war von den Seinigen aufgespürt worden und hatte zu unliebsamen Scenen Veranlassung gegeben. Der „ungerathene Sohn" mußte Vorwurf auf Vorwurf hören und befand sich in einer wenig beneidenswerthen Lage, als er im Jahre 1828 bei der Übersiedelung seiner Eltern nach Leipzig auf der dortigen Thomasschule wieder nach Tertia zurückversetzt wurde. — Endlich erlöste ihn das Jahr 1831 von den Qualen des Schülerlebens; er bezog die Universität, um auf ihr gemäß den elterlichen Intentionen sich dem Studium der Philosophie und Ästhetik zu widmen. Freilich war er nur dem Namen nach „der Philosophie Be-

flissener", in Wirklichkeit benutzte er dieses Aushängeschild lediglich, um hinter ihm seiner Neigung, sagen wir, die wir über dieser Zeit stehen, besser: Um seinem inneren Berufe zu folgen.

Ereignisse der verschiedensten Art rauschten unterdessen im Strome der Zeit an dem Jüngling vorüber, nicht ohne beeinflussend auf seine Seele zu wirken. Vor Allem gilt dies von der Juli-Revolution des Jahres 1830, deren Vorgänge ihn in derartige Exthase versetzten, daß er eine politische Ouvertüre schrieb, — wie er denn schon vorher seinen Schaffenstrieb durch einige Produkte befriedigt hatte, deren Absonderlichkeit nnd Monstrosität den besten Beweis lieferten, daß eine Klärung der Gefühle und Lebenstendenzen nöthig war. — Diesem Ziele tritt aber der Jüngling mit dem Entschlusse näher, sich ganz der Musik zu widmen. —

Bei Theodor Weinling, dem seit 1823 an der Thomasschule installirten Cantor, nahm er theoretischen Unterricht. Sein Lehrer erkannte das Talent des Schülers und widmete sich ihm mit doppelter Hingebung und Liebe. — Kaum ein Jahr des Unterrichts genügte, die Geheimnisse des Contrapunktes, der Harmonie und der Instrumentation dem Wißbegierigen zu erschließen. — Weinling lehrte aber nicht blos als nüchterner Pädagog und Schulmeister, er trat nicht als grauer Theoretiker auf und glaubte mit der Absolvirung des vorgeschriebenen Pensums seiner Pflicht genügt zu haben, — er that mehr für Wagner! — Seinen bahnbrechenden Genius erkennend, unterstützte er denselben mit seiner besten Kraft. Er führte ihn in die Geheimnisse des großen Sebastian Bach ein und läuterte so durch einen Hinweis auf die wahren Ideale der Kunst die Seele seines Schülers von den Schlacken der überschwänglichen Phantasiefülle und Jugendkraft. Wagner hat ihm das nie vergessen; dafür spricht die Widmung seines Oratoriums „Das Liebesmal der Apostel", welche lautet: „Frau Charlotte Weinling, der Wittwe seines unvergeßlichen Lehrers." — —

Trotzdem Wagner mit einer Ouvertüre in B-dur, welche sogar am Leipziger Gewandhause zur Aufführung gelangt war, ein glänzendes Fiasko gemacht und gleichermaßen den Unwillen, wie die schrankenlose Heiterkeit des Auditoriums erregt hatte, brachte er nicht lange darauf eine Sonate, sowie eine in Beethoven'schem Zuschnitt gehaltene Sinfonie in C-dur auf das Repertoire des genannten Kunst-

institutes. Diesmal hatte er einen entschiedenen — und berechtigten Erfolg aufzuweisen.

Anmerkung: Es sei verstattet, bei dieser Gelegenheit zu erwähnen, daß die letztgenannte Composition im Oktober 1887 durch den Wagner-Verein in Berlin unter Leitung des Prof. Scharwenka eine Neueinstudirung erfahren hat und gelegentlich ihrer Aufführung in den Räumen der „Philharmonie" nicht blos aus musikhistorischen Rücksichten eine warme Aufnahme fand, sondern als sensationelles Ereigniß die kritischen Spalten der Tages- sowie Fach-Zeitschriften lange beschäftigt hat. —

Wir sind genöthigt, uns dem historischen Referate noch einige Zeit zu überlassen! — Bis zum Erscheinen des „Rienzi" im Jahre 1840 befand sich Wagner noch in einem Stadium des Problema's und unreifer Unfertigkeit. Die Werke dieser Periode sind darum keineswegs zu verwerfen, im Gegentheil, sie bieten interessantes, unschätzbares Material für die Beobachtung der periodischen und phasenreichen Entwickelung eines Riesengeistes, allein die Tendenz unseres Werkes als Skizze verträgt die kritische Besprechung des Minderwerthigen nicht. Wir fügen dasselbe aus exegetischen Rücksichten nur chronologisch an, mit schnellen Schritten der Haupt-Aufgabe entgegeneilend. —

Der musikalische Ruf der österreichischen Kaiserstadt lockte ihn im Jahre 1832 nach Wien. Auch dort blieb ihm die Enttäuschung nicht erspart. Er hatte seine C-dur-Sinfonie mit sich genommen, um derselben hier eine Aufführung zu verschaffen; — er erreichte seine Wünsche nicht, fand aber dafür eine „musikalische Wirthschaft" in der Donaustadt, die ihn degoutirte. — Strauß! — Strauß! — Strauß! — bildete das Morgen- und Abendgebet der Wiener, wozu sich noch Herold mit seinem „Zampa" gesellte. — Und diese Ideale konnte — bei aller Hochachtung vor den Autoren! — ein solch' ernster Geist wie Wagner nicht theilen. —

Auf der Rückreise fesselte ihn Prag längere Zeit. Er brachte hier seine Sinfonie zur Aufführung, ohne dem Geiste Beethoven's durch Beifall gehuldigt zu sehen, und begann seine tragische Oper „Die Hochzeit." — Bei seiner Rückkehr nach Leipzig hat er dann noch einige Zeit an diesem Werke gearbeitet, übergab dasselbe aber bald darauf den Flammen der Vernichtung, weil er fühlte, daß die

erforderliche ästhetische Reife ihm fehle und der Composition das Problema seines Daseins zu ausgesprochen anhafte. —

Unter Übergehung seiner interimistischen Funktion als Chordirigent in Würzburg 1833, wo er die unaufgeführte Oper „Die Feen" fertigstellte, sowie eines kurzen Aufenthaltes in Leipzig (1834), wenden wir uns mit ihm seiner Thätigkeit als Musikdirektor in Magdeburg zu. —

Durch die Lektüre Heine's, namentlich aber des wollüstigen Heinse („Ardhinghello") gerieth Wagner in eine Periode vollständiger Sinnlichkeit, die in seinem Leben, wie in den Werken jener Phase getreuen Ausdruck findet. Bereits 1834 während einer Badekur in Böhmen hatte Wagner den Entwurf zu einer neuen Oper: „Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo" beendet und mit seiner Ausführung begonnen. In Magdeburg stellte er das Werk fertig und brachte dasselbe 1835 am Stadttheater zur Aufführung. — Auch dieses Produkt unreifer Gährung ging, ohne einen besonderen Eindruck beim Publikum hervorzurufen, an der Zeit vorüber, um in die Vergessenheit hinabzusinken. Wir skizziren dasselbe in seinem Charakter, durch die wenigen Verse eines Chorus:

„Wer sich nicht freut bei uns'rer Lust,
„Dem stoßt das Messer in die Brust." —

Componist wie Dichter befinden sich in einem Entwickelungsstadium, das die grellsten Farben nicht dick genug auftragen kann; die Wirkung der Drastik in der Darstellung streift an das Komische. — Dabei dieser ausgesprochene Pesthauch französischer Unsittlichkeit, der das Werk vom Anfang bis zum Schluße ungenießbar macht! — Also auch hier fiasco! Und trotz aller dieser Entmuthigungen sehen wir Wagner doch nicht ermüden. Er bringt vor, er verfolgt sein Ideal mit jener heißen Begierde des ächten und wahren Künstlers, gleichgültig, ob ihn dabei ein trügerisches Irrlicht durch Sumpf und Morast zieht.

Seine materielle Existenz stand in völligem Einklange zu seiner künstlerischen Produktivität. Als Musikdirektor in Magdeburg verheirathete er sich 1834 mit Wilhelmine Planer, einer Schauspielerin. Diese Ehe sollte nicht lange währen; sie wurde nach verhältnißmäßig kurzer Zeit wieder gelöst. — Schlag auf Schlag folgten jetzt. Das Magdeburger Opernunternehmen krachte zusammen. Wagner ging,

nachdem er sich eine Zeit lang in Berlin aufgehalten und hier vergeblich bemüht hatte, seinem „Liebesverbot" eine Aufführung zu verschaffen, nach Königsberg, um hier ebenfalls durch einen Theaterconcurs seine Stellung zu verlieren. Zu der Sorge um seine Existenz war ihm auch noch die um seine Frau aufgebürdet, deren Ehe ihm ohnehin viel häusliches Ungemach eintrug. — So führte er ein Nomadenleben, unter dessen schädlichem Einfluß die produktive Seite fast gänzlich erlahmte. Wir besitzen denn auch aus jener Zeit nur seine Ouvertüre „Rule Britania", sowie seinen nach einem König'schen Roman bearbeiteten Opernentwurf „Die hohe Braut", beides Schöpfungen von keinerlei Bedeutung. — Sein Plan, in Paris des Daseins Zerfahrenheit zu sühnen und einer vollständigen künstlerischen Misère zu entgehen, führte ihn in der französischen Hauptstadt mit Scribe zusammen. Es hat ihm auch dieser Versuch nichts genützt! Frankreich war nicht der Boden, auf welchem ein ächter deutscher Genius seine Flügel entfalten sollte. Trotzdem hatte gerade diese Lebensepisode den einen Vorzug, daß sie Wagner auf Meyerbeer hinwies nnd durch ein späteres Epigonenthum dieses Reclamemusikers das Übergangsstadium zu geläuterter Auffassung und lohnendem Schaffenstrieb provozirte. —

Wagner trat nach kurzem Aufenthalte in Dresden im Jahre 1837 eine Musikdirektoren-Stellung an dem Holtei's Leitung unterstehenden Stadttheater zu Riga an. — In diese Zeit fällt die Conception des Gedankens, den Eduard Lytton Bulwer'schen Roman „Rienzi" in Opernform zu verwerthen, sowie die Fertigstellung der halben Arbeit. — Als im Jahre 1839 sein Contrakt mit Holtei zu Ende ging, schiffte er sich in abenteuerlicher Sturmfahrt via London in Boulogne ein, wo Meyerbeer sich gerade als Gast des Seebades aufhielt, und langte, mit dessen Empfehlungen versehen in Paris an.

Die drei nun folgenden Jahre, welche Wagner in der Seinestadt zubrachte, repräsentiren allerdings ein materielles Märtyrium, eine Episode der Entbehrungen und des Leidens — allein sie brachten den Genius zur Entwickelung. Ihr Leid und Weh bilden den Läuterungsprozeß in der Seele des schaffenden Meisters. Mitten in höchster Noth sehen wir, wie sich das planlose Kunstideal festigt und eine bestimmte Gestalt annimmt. Das Scheitern der verschiedensten Projekte — hierzu gehört auch die vergebliche Mühe, das „Liebesverbot" einer

Aufführung entgegen zu bringen —, durch die Pleite des Renaissance-Theaters und den Umstand, daß Wagner durch Referenten- und Berichterstatterarbeit kümmerlich sein Dasein fristen mußte, vollzog sich allmählich die Klärung in dem gährenden Innern des unentmuthigt vorwärts dringenden Künstlers. — Im Jahre 1840 war „Rienzi" beendet, dem im Jahre 1841 die im Meudon bei Paris niedergeschriebene romantische Oper „der fliegende Holländer" (Il Vascello fantasma) folgte. — Und mit diesen entscheidenden Schritten tritt Wagner in das Bereich des wahren Künstlerthums ein, — mit ihnen legt er den Grund zu seiner epochemachenden Bedeutung. —

Wie ein wahres Labyrinth von Irrwandelungen erscheinen uns die Lebensjahre 1832—42. — Eine Fülle wechselreicher Lebensdaten, bitterster Enttäuschungen, materieller Entbehrungen, — und trotz aller einstürmenden Conflikte ein hoffnungsfreudiges Verfolgen des vorgesteckten Zieles. — Es ist diese Periode des unstäten Nomadenthums für Richard Wagner der Ausgangspunkt der gereiften und künstlerisch-edlen Produktivität geworden; in ihr liegen die Nachwirkungen des jugendlichen Phantastenthums und die Vorbedingungen künftiger Größe vereint beisammen! —

So gehen wir denn zu einer Besprechung „Rienzi's" und des „fliegenden Holländer" über.

„Rienzi" steht noch unläugbar unter dem Drucke eines starken Problemas, einer in Sturm und Drang gewaltsam zur Reife hastenden Produktivität. Es ist ein Unrecht, wenn man das Werk in den kritischen Besprechungen ganz übergeht, um es auf der Bühne so oft in's Leben gerufen zu sehen. — Es müßte umgekehrt der Fall sein! — „Rienzi" dürfte weniger aufgeführt, desto schärfer aber in allen biographistischen und kritischen Werken hervorgehoben werden; denn es ist diese Oper nicht ein Bildungsmittel der Menschheit, sondern eine Art historischer Studie für den Kenner der Wagner'schen Muse. Die Musik in ihr verkörpert und bringt zur Darstellung eine Gefühls- und Gedankenrichtung, welche dem ächten Deutschen, jemehr er sich zur Selbständigkeit emporschwingt und je höher sein nationales Bewußtsein emporloht, um so unsympathischer geworden ist, — es ist dies die reclameartig-jüdische Manier Meyerbeer's, unter deren Druck Wagner z. Z. stand und welcher er bedurfte, um die Klärung ganz zu vollziehen. — Wir

haben aber keine Veranlassung vom Standpunkte rein ästhetischen Kunstgenusses unserem Volke mühsam ein Ideal zu octroyiren, von dem es sich in gleichem Verhältniß zum Fortschritte seiner nationalen Entwickelung degoutirt abwendet. —

Die wenn auch nur flüchtig skizzirten Lebensverhältnisse Wagner's werden zur Genüge dargethan haben, daß ein Epigonenthum, wie wir es in „Rienzi" vertreten finden, eine nothwendige Folge der Zeitumstände war. Wagner ist jedoch nicht einer Epigone Meyerbeer's geblieben, sondern hat mit unverkennbar scharfen Conturen sein eigenes, — originelles Ideal angedeutet. Es fehlte ihm lediglich die Fähigkeit, dieses Ideal mit geeigneten Mitteln zur Durchführung zu bringen; er lieh sich daher das ihm nöthige Handwerkzeug bei dem Juden Meyerbeer, der damals mit seiner Reclame die Sonne verdunkelte. —

Es sei fern von uns, irgend welche moderne Racenconflikte in das Gebiet strenger und objektiver Kritik hineintragen zu wollen, — wie dies vielleicht nach den vorstehenden Andeutungen gedacht werden könnte. Wir verstehen unter der Bezeichnung „jüdische Musik" (wie sie eben Meyerbeer als Jude vertritt) jene uns Deutschen unsympathische Manier, Geistesarmuth durch Reclame und Pompast zu verdecken und einen wollüstigen Körper ohne Geist und Herz lediglich zum sinnlichen Genusse bestimmte auf das weiche Pfühl zu legen. — Meyerbeer hat in dieser Hinsicht eine Sünde vor der ganzen Welt des Kunstsinns zu verantworten, die ihm bis in's Grab anhaftet und die nur durch den Umstand in milderes Licht gerückt wird, daß er einer Nationalität entstammt, welcher die geistlose Reclame und Effekthascherei bei der Geburt auf den Leib geschrieben ist, deren Ideen-, oder besser Sinnesrichtung mit der des unverfälschten Deutschen so von Grund aus divergirt, daß eine Harmonie zwischen Beiden, — Gott sei Dank! — nie denkbar sein wird. —

Und in seinem „Rienzi" hat Wagner die Reclame-Drommete Meyerbeer's tüchtig geblasen. Durch eine manchmal wahnsinnige Fülle der Instrumentation hat er die Armuth des Gedankens mit dem Goldflitter jüdischer Barmherzigkeit behangen. Er arbeitet mit Mitteln und Effekten, vor denen uns oftmals angst und bange wird, wenn wir mit objektiver Ruhe den armseligen Kern aus der bestechenden Schaale lösen. — Nicht jedoch sind es die „Hugenotten & Co." allein,

welche dem jungen Tondichter als Ideal vorschwebten, wir begegnen im „Rienzi" etwas Anheimelndem, — einem, wenn auch verdeckten, sympathischen Zuge, der das deutsche Herz erquickt und labt, es ist jene Erhabenheit in der Conception, jenes geniale Titanen-Antlitz, das uns hier in denjenigen verzerrten Zügen entgegenschaut, welche ihm der Druck der Zeitverhältnisse verleiht. Wagner verschmäht die principielle Alleinverfolgung des durchklingenden Ideals, um einer undeutschen Mache in die Arme zu fallen. — So geht denn auch der Tondichter in seinen Schriften mit einer gewissen Scheu über diese Periode seiner Produktivität hinweg und schämt sich über seine Unselbständigkeit, — die wir mit versönlicher Milde beurtheilen. — Wenn aber gewisse Tendenzschreiber behaupten, daß Meyerbeer als Ideal den ganzen weiteren Werken bis einschließlich des „Lohengrin" im Stillen vorangeschwebt habe, so ist dies ein Irrthum, wie er dümmer und abgeschmackter nicht gedacht werden kann. — Bereits im „fliegenden Holländer" ist Wagner urdeutsch, — und diesen Zug verliert er bis zu seinem „Parsifal" nicht in einer einzigen Taktperiode. — Der Gedanke ist maßgebend, — nicht die Form. Aber auch sie (die letztere) erhält für die Zukunft ein völlig originelles Gepräge und kann nur von Schwärmern für die Meyerbeer'sche Muse als Blutsverwandte des beschnittenen „Ritters vom Geist" ausgegeben werden.

Daß Wagner den halben Mißgriff, den er mit dem „Rienzi" begangen hatte, reumüthig einsah, beweist der Umstand, daß er bereits ein Jahr später mit einem neuen, auch zeitlich in einem einheitlicheren Geiste entstandenen Werke vor die Kunstwelt trat, das alle Fehler sühnte, — es ist „der fliegende Holländer". — Diese Oper ist der Grundstein zu seiner Reform der dramatischen deutschen Musik, — sie ist der Ausgangspunkt eines strahlenreichen Glanzes, der seinen Schein nicht auf ein halbes Jahrhundert, — sondern auf viele Menschenalter voraus wirft. Denn mit dem „fliegenden Holländer" tritt Wagner in die Phase ureigenster Gedankenconception, das Ideal, das er hier verkörpert, ist vom Scheitel bis zur Zehe ein deutsches. Es ist ihm endlich gelungen, durch Kampf und Noth, durch Sturm und Drang, durch Problema und Unselbständigkeit hindurch sich zu origineller Höhe emporzuschwingen und dieselbe bis zu seinem Lebens- und Schaffensende in stetigem Auffluge zur Sonne des reinen Ideals zu behaupten. —

Und was ist es, das gerade uns Deutsche an diese dreiaktige, romantische Oper mit unwiderstehlichem Reiz fesselt? — Wir gewahren in ihren Weisen das erwachende nationale Kunstbewußtsein! — Melodik, Rythmik und Instrumentation entsprechen unserem Volkscharakter und sind nicht, wie im „Rienzi", mit exotischem und jerusalemitischem Beigeschmacke durchwürzt. — Wahl des Stoffes, dichterische Verwerthung desselben und Musik schlingen ein inniges, unlösliches Band umeinander. — Wir lernen hier Wagner nicht allein als gewaltigen Componisten kennen, der Text liefert auch einen schlagenden Beweis für sein dichterisches Genie und dessen poetische Conception. — Er wählt die herrliche und phantastische alten Seesage vom Holländer und seiner Verdammniß, die nur durch eines Weibes Treue Sühne finden kann. „Alle sieben Jahre wirft ihn das Meer voll Ueberdruß an's Land", damit der Verfluchte sich das suche, was ihm Frieden und Verzeihung bringt. — So ist die Frist wiederum verstrichen, der Holländer legt in einer norwegischen Bucht vor Anker und wird dort durch den vom Sturme verschlagenen Capitain Daland mit dessen Tochter Senta bekannt. — Diese von einer eigenthümlich-sentimentalen Schwärmerei für den bisher nur aus der Volkssage bekannten Leidenden erfaßt, erkennt ihn beim ersten Anblick als den ewig Verdammten, als den fliegenden Holländer wieder und beschließt ihn durch ihre treue Liebe zu retten, — ihm ewigen Frieden zu geben. Sie verläßt ihren Bräutigam, den Jäger Erik, und reicht dem finsteren Schreckensgeist des Meeres die Hand zum Pfande der Treue. — Erik, der sein Glück vernichtet sieht, beschwört sie auf den Knieen, sich dem Dämon nicht zu übergeben; der Holländer überrascht beide, glaubt Senta bei der Untreue betroffen zu haben und befiehlt verzweifelt zu neuer siebenjähriger Irrfahrt das schwarze Schiff mit den blutrothen Segeln zu rüsten. Vom Deck herab kündet er Senta sein Loos und entdeckt ihr seine Person. — Senta aber, im Bewußtsein ihrer Schuldlosigkeit und vom heiligen Drange beseelt, den Fluch des schwärmerischen Ideals zu sühnen, stürzt sich dem absegelnden Geisterschiffe nach in die tobende Fluth, um mit dem erlösten Gatten verklärt den Wogen zu entsteigen. —

Dies der kurze Inhalt, der wohl bei der Bekanntheit des Repertoire-Stückes kaum eine Erwähnung bedurfte. — Es unterliegt keinem Zweifel, daß Wagner durch die lange Seereise des Jahres 1839 von

Riga nach Boulogne und deren mannigfache Gefahren die direkte Anregung zu dem Werke erhielt. — Nur Erlebtes läßt sich in solch' großartigen und naturgetreuen Farben wiedergeben. — Der „fliegende Holländer" ist eine Schilderung der Natur und ihrer elementarsten Aufregung. Kein zweites Werk Wagners zeigt die Contraste in solch' präcisirter Schärfe nebeneinander gestellt. Die Erde scheint in ihren Grundfesten zu zittern, wenn der Sturm aus den chromatischen Läufen bläst, wenn der monoton-schaurige Bootmannsruf durch das Tosen der Windsbraut und den Aufruhr der Elemente tönt, — wenn der Anker des Gespensterschiffes sich mit dumpfem Krach in die Tiefe senkt. Dann wieder fesselt uns das weiche Lied des Steuermannes mit unbeschreiblichem Reiz, — die finstere Zerknirschung des Holländers: „Die Frist ist um und abermals verstrichen sind sieben Jahr. Voll Ueberdruß wirft mich das Meer an's Land!" —, mit dem namenlosesten Weh. — Der zweite Akt birgt die herrlichste Fülle contrastirender Melodik: Das Spinnerlied der ausgelassenen Mädchen beim Schnurren des Rädchens, dazwischen die Ballade Senta's vom fliegenden Holländer und seinem Leid, und sodann sein Erscheinen in der Thür. Diese lange Spannung, diese athemlose Stille des tiefsten Versenkens der zwei sich gegenüberstehenden Seelen in einander, — das sind Gegensätze, wie sie wohl nur ein gottbegnadetes Genie empfinden und niederschreiben kann. — Endlich der dritte Akt mit jenen herrlichen Hochzeitschören und dem geisterhaften Schweigen, — der lautlosen Ruhe, die sich über dem Schiffe des Holländer lagert, — die Verzweiflung des sich betrogen wähnenden Holländers, seine gräßlichen Enthüllungen unter dem Tosen des neu sich erhebenden Sturmes und schließlich die befriedigende Klärung, der sühnende Frieden, in welchen die Tonfolgen überleiten, als Senta mit den Worten:

> „Preis deinen Engel und sein Gebot! —
> „Hier sieh mich treu dir bis zum Tod! —"

sich den Tod in den Wellen giebt, das Alles ist so meisterlich empfunden, so unvergänglich schön wiedergegeben, daß es jedes wahrhaft deutsche Herz erschüttern muß. — Es ist die Offenbarung eines Genius, der die Klärung seines rein problematischen, unfruchtbaren Strebens vollzog und in geläuterter Gestalt heraustritt, die Menschheit zu beglücken. —

Mag man über den „fliegenden Holländer" reden und schreiben,

wie man will, mag selbst der Componist in seinen späteren Jahren geringschätzig von diesem Produkt seiner gereiften Muse denken, — diese Oper bleibt doch ein Muster deutscher Kunst, — ein Liebling des deutschen Volkes. Sie ist Uebergang von classischer zu moderner Romantik, und der Hauch der Vorzeit ermöglicht ihr leichteres Verständniß. Sie ist ein ächtes Werk für Jedermann, mag er im Anfangs-Studium seiner musikalischen Ausbildung verweilen oder der Muse näher getreten sein. Fesselnd durch solide Romantik, reich an selbständigen Melodien, von dichterischer Schönheit in Musik und Handlung wählt sie Mittel des Ausdrucks, die bis dahin der Kunst fremd waren und durch ihre Klangfülle gleichsam berauschend imponiren. Nicht ist es jene armselige Mache, jenes prächtige, farbenreiche Gewand, unter welchem Geistes- und Gedanken-Armuth versteckt werden soll, — nein dichterischer, musikalischer Gedanke, sein Ausdruck und die Handlung schreiten in untrennbarer herrlichster Harmonie nebeneinander her, sich gegenseitig ergänzend. So ist der „fliegende Holländer" ein epochemachendes Werk und bildet die Grundlage für den stolzen Bau, der die weiteren Werke menschlicher Vollendung trägt und den Tondichter zum Reformator der deutschen Kunst gemacht hat. —

Die Ideen des „Holländer" und des später weiter zu besprechenden „Tannhäuser" harmoniren eng in einem Grundmotiv, ein ethisch-vollkommener und ewig reizvoller Zug begegnet uns in beiden, — es ist die rettende Hingabe der Frauenliebe, die sich todesfreudig opfert, um das angebetete männliche Ideal vom Banne des Bösen zu erlösen. Im „Holländer ist es der zu sühnende Fluch, der den Hauptthelden gleich dem ewigen Juden bis zum Eintritt der gesetzten Bedingung umherirren läßt, im „Tannhäuser" ist es die Liebe der Elisabeth, welche den Sänger aus der Venus verführerischen Netzen reißt und ihn am gebrochenen Herzen des duldenden Weibes den sühnenden Reuetod finden läßt. — So sagt Nohl betreffs des „Holländer" in einem etwas allerdings gewagten Vergleiche mit dem griechischen Mythos und einer Anspielung auf die Irrfahrten des Odysseus:

„Er hatte geschworen, trotz Wind und Wellen ein Cap zu „umsegeln und ist daher vom Teufel, d. h. dem Geiste dieser Ele„mente verdammt in alle Ewigkeit auf dem Meere zu fahren.

„Sein Sehnen steht ebenfalls nur auf Vernichtung, und er kann „finden, was dem ewigen Juden noch versagt war, — durch ein „Weib, das aus Liebe sich ihm opfert. Dieses sucht er also, um „für ewig zu vergehen. Dieses Weib ist aber nicht mehr die hei- „mathlich sorgende Penelope, sondern das Weib überhaupt, die „liebende Seele der Menschheit, die der Welt in dem kühnen Welt- „thatendrange verloren ging und ihr nur wieder gewonnen wird, „wenn dieser selbst vorgeht und einem neuen, menschenwahren Le- „ben Platz macht." — — —

Und was war nun der Erfolg, welcher diesen beiden Schöpfungen erblühte? — Ein recht charakteristischer für die damalige Kunstbeurtheilung und die Zeitverhältnisse, in denen der Jude Meyerbeer sein Scepter führte! — Durch die Fürsprache des Chordirektors Fischer in Dresden, sowie der dort angestellten Schroeder-Devrient und Tichatschek's vom Hoftheater setzte der Componist zunächst die Aufführung seines „Rienzi", — sodann auch die seines „fliegenden Holländer" durch. Glücklich darüber, daß der erste Schritt auf dem Wege seiner künstlerischen Laufbahn vollbracht war, verließ Wagner im Jahre 1842 Paris, in dessen Mauern ihm wenig glückliche Stunden gelächelt hatten, um in Dresden zur Premiere „Rienzi's" einzutreffen. —

Der Erfolg war ein phänomenaler, die ganze Welt der Künstler und Kunstenthusiasten in Aufregung. Man fühlte heraus, daß der Genius eines Wagner mehr war, als der eines Meyerbeer! — Und trotzdem sind die Erfolge dieser Aufführungen wohl mehr in äußerlichen Motiven zu suchen, in orchestraler wie scenischer Prachtentfaltung, — ohne daß man die hier und da durchblitzenden tieferen Ideen erschaut hätte. — Durch den Tod Carl Maria v. Weber's war die Dirigentenstelle am Hoftheater zu Dresden vacant geworden; Wagner erhält sie als Lohn für die Schöpfung des „Rienzi". —

In eigenthümlichem Mißverhältnisse zu diesen Triumphen steht das Fiasko, welches im Jahre 1883 dem „fliegenden Holländer" bei seiner Erstaufführung in Dresden zu Theil wurde. Leipzig und München hatten das Werk als undeutsch abgelehnt, trotzdem Wagner bei dessen Schöpfung die Tendenz verfolgt hatte, dem deutschen Nationalbewußtsein einen neuen kräftigen Ausdruck zu verleihen und die Sünde des antideutschen „Rienzi" zu

sühnen. — Dresden war zu der Zeit noch voll von den pomphaften Wirkungen, welche Wagner-Meyerbeer erzielt hatte; die allgemeine Ansicht war, der „Holländer“ werde das vorangehende Werk in dieser Hinsicht noch übertreffen. Allein die Enttäuschung sollte eine gewaltige sein! — Der Componist der „Rienzi“ wagte es, dem deutschen Volke eine deutsche Composition anzubieten, und das zu einer Zeit, wo man durch die Meyerbeerwirthschaft verlernt hatte, was deutsch sei. Trotz der großartigen Wiedergabe der Senta durch die Schroeder-Devrient fiel das Werk in Dresden sowohl, wie in Cassel einfach durch. —

Wennschon dieser Mißerfolg keineswegs angenehm und ermuthigend war, so beginnt doch für Wagner seit Aufgabe jenes Nomadenlebens und seiner festen Anstellung in Dresden eine neue Aera. Die Tendenz, welche seinen epochemachenden beiden Erstlingswerken (gereinigt von den Schlacken des Eigonenthums!) zu Grunde lag, wird künstlerische Lebenstendenz und Ausgangspunkt einer blutigen Polemik, wie sie seit dem Auftreten Gluck's in Paris die musikalische Welt nicht bewegt hatte. Und seit dieser Zeit ist das Leben Wagner's gewesen: Ringen und Kampf! — Unentwegt ist er seinem angefehdeten Ziele entgegen gegangen, unbeeinflußt durch den Haß seiner Neider oder den Enthusiasmus seiner Anhänger. — Ein jedes der jetzt reihenweise folgenden Werke repräsentirt eine völlig in sich abgeschlossene Phase, einer Grundtendenz entspringend, einen Charakterzug scharf ausgeprägt in sich tragend, aber doch in stetiger Progression vorgehend und mit jedem Abschnitte das künstlerische Princip reformirend und läuternd. —

Kurz erwähnt sei noch aus dem Jahre 1843 die Fertigstellung seiner bereits früher erwähnten Cantate: „Das Liebesmahl der Apostel“, welches der Wittwe seines unvergeßlichen Lehrers Weinlig aus Leipzig gewidmet wurde. —

Als Wagner am 7. April 1842 Paris verlassen hatte, um sich nach Dresden zu begeben, sah er „zum ersten Male den Rhein“, wie er selbst schildert: „Mit hellen Thränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem Vaterlande ewige Treue!“ — Der überwältigende Eindruck dieses majestätischen Riesenstromes aber mag bestimmend auf die späteren Nibelungen eingewirkt haben; jedenfalls wissen wir sicher, daß der sich bei seiner Durchreise durch Eisenach ihm bietende

Anblick der Wartburg direkter Anlaß zu seiner Oper „Tannhäuser" geworden ist. —

Bereits im Jahre 1843 hatte Wagner die Dichtung zum „Tannhäuser oder der Sängerkrieg auf der Wartburg" fertig gestellt. Im Jahre 1845 ward die Oper vollendet. —

Sie repräsentirt wiederum einen Fortschritt in der künstlerischen Entwickelung und Leistungsfähigkeit Wagner's. Während im „fliegenden Holländer" die elementäre Romantik zum Ausdruck gelangt, d. h. also die orchestrale Wirkung der Contraste durch scenische Vorführung der aufgeregten Naturelemente unterstützt wird, greift der Componist und Dichter im „Tannhäuser" zu Gegensätzen, welche mehr dem psychischen Gebiete angehören, als dem naturaler Gewalten. Auch dieser Tonschöpfung liegt eine alte, echt germanische Sage zu Grunde. Mythos und Wirklichkeit sind mit künstlerischem Geschick zu einem harmonischen Ganzen verwoben. Der Sängerkrieg auf der Wartburg dient als historischer Untergrund, auf welchem die Sage von der Venus im Hörselberge und der heiligen Elisabeth figuriren. Der ideale Trieb im Sänger drängt ihn von der Brust des wollüstigen Weibes hinaus in die längstentwöhnte Welt des Kampfes und eigenen Schaffens. Die Göttin der Lust, zu deren Gestalt sich die antike Venus am Trefflichsten eignete, verstößt ihren gelehrigen Schüler aus dem Liebesrausche in die Nüchternheit physischen Sein's. Der Tannhäuser hat Gelegenheit, gerade zum Sängerkriege auf der Wartburg in Aktion zu treten. Er erringt den Sieg, verräth aber im Taumel des Selbstbewußtseins, daß die Göttin der Liebe und sein strafwürdiger Aufenthalt bei ihr ihm die Macht des Sieges verliehen habe. Verstoßen von der Welt, nur durch den Schutz Elisabeths vom Tode gerettet pilgert er nach Rom, um dort Verzeihung seiner Sünden zu erlangen. Die Vergebung wird von einer Bedingung abhängig gemacht, an deren Eintritt Tannhäuser berechtigtermaßen verzweifelt. — So heißt es in einem schönen alten Liede über Heinrich von Ofterdingen (identisch mit Tannhäuser!):

„Der Papst hatt' einen Stecken weiß,
„Der war von dürren Zweigen:
„— „Wann dieser Stecken Blätter trägt,
„So sind dir deine Sünd' verzeigen (verziehen)!" "

Gebrochen kehrt Tannhäuser zurück. Er erlebt die Erfüllung der für

unmöglich gehaltenen Sühnebedingung nicht. Dieselbe trifft den Schuldigen bereits durch den Tod geläutert und repräsentirt so gleichsam die Verzeihung aus einer anderen Welt, ohne deren Eintritt das Herz des Zuschauers unbefriedigt bleibt. — Wundersam ergreifend ist im Contrast zu den wollüstigen Genüssen des Venusberges die keusche und fast übermenschliche Idealliebe Elisabeths zu Tannhäuser in die Handlung eingeflochten. Nirgends tritt dieselbe als leitend in den Vordergrund und trotzdem bildet sie ein Hauptmoment der dramatischen Handlung. Die tragische Schuld Elisabeths ist motivirt durch die Neigung zu einem Sünder; ihr Tod sühnt nicht allein sie, sondern auch den an der Leiche der Geliebten sterbend zusammenbrechenden Tannhäuser. — Wir sehen also, daß auch vom dramatischen und rein dichterischen Standpunkte aus das Werk eine Meisterschöpfung ist. Der Conflikt zwischen Gutem und Bösem spielt hier wie auch im „Holländer" die Hauptrolle, aber in idealisirterer und übertragener Form. —

Und nun zur Bedeutung der Oper vom musikalischen Standpunkte aus! —

Nicht mit Unrecht hat man den „Tannhäuser" in manchen Punkten wegen seiner starken Sinnlichkeit verdammt. Die Scenen im Venusberge athmen in ihrer musikalischen Interpretation eine Wollust, welche mitunter ganz entschieden die Grenze des ästhetischen und künstlerisch Erlaubten überschreitet. Es ist kein Zweifel, daß die nackte Unsittlichkeit in musikalischer Form auf die Bühne gebracht wird und da die Handlung fortspinnt, wo eine Weiterführung dieser polizeilicherseits inhibirt werden könnte. — Aber die Form, in welcher uns dieses haut-gout-Gericht aufgetischt wird, ist unbestritten großartig zu nennen. Wir wollen uns über die Skrupel einer conservativen Kritikerseele mit dem schönen lateinischen Spruche hinwegsetzen: „Naturalia non sunt turpia!" (d. h : Etwas Menschliches ist auch vom ästhetischen Standpunkte aus niemals etwas Verwerfliches in seiner Schilderung). — Die Steigerung des Sinnengenusses bis zu seinem vollständigen Ergusse und das ermattete Zurücksinken in die Reflexionswelt der Uebersättigung ist eben meisterlich gezeichnet, des Ausdrucks Schärfe völlig der Handlung entsprechend.

Derjenige aber, dessen orthodoxes Gemüth sich durch die Bacchanalien des Venusberges verletzt fühlt, wird sicherlich reiche Entschä-

digung finden in der übrigen den größten Theil der Oper umfassenden Musik. Dramatisches Leben, Harmonien-Frische und -Reichthum, echt dichterisch-idealer Aufschwung sind die kritisch zu betonenden Hauptmomente der restirenden Arbeit. Der Pilgerchor, der Einzugsmarsch der Sänger und die einzelnen Wettgesänge auf der Wartburg bürgen schon durch die Popularität für ihren inneren Werth. Als ein ewig unerreicht dastehendes Muster dichterischer wie musikdramatischer Contraste ist der letzte Akt der Oper zu bezeichnen. Die Schilderungen Tannhäusers von seiner erfolglosen Romfahrt nach den einfachen Klängen des Pilgerchors, die dramatische Steigerung der Verzweiflung bis zu den wahnsinnigen Phantasiebildern des Venusberges, schließlich die feierlich-religiöse Sühne des Verirrten sind tief ergreifend und herzerschütternd! — Auch dieses Werk ist in Musik und Dichtung echt deutsch trotz der Sinnlichkeit und ihrer farbenprächtigen, bestrickenden Schilderung in einzelnen Scenen. —

Leider fiel Wagner auch mit dem „Tannhäuser" und dessen Erstaufführung vor dem enttäuschten Dresdner Publikum am 20. Oktober 1845 mit Glanz durch. Man war völlig verwirrt und glaubte sich in seinen auf den Tondichter gesetzten Hoffnungen enttäuscht; man begriff nicht, wie ein Mensch, der angeblich im „Rienzi" ein so ausgesprochenes Modetalent für die Meyerbeer'sche Kunstfabrikation und musikalische Mache gezeigt hatte, auf solche Abwege gerathen konnte. — Es war gut, daß die „gemiehdlichen Dräsener" nicht allein als competente Urtheiler in der Welt der Kunstkritik dastanden, obgleich der Refüs in der Elbresidenz Wagner in seiner Laufbahn namlos schädigte und die wahre Würdigung seiner Werke um Jahre verzögerte. — Ließ sich derselbe auch nicht in seiner Produktivität beirren, sondern schritt unentwegt seinen idealen Zielen entgegen, so erzeugten doch diese Mißerfolge und die abfällige Kritik der unreifen Mitwelt eine gewisse Verbitterung in dem Meister. Er war sich bewußt, mit Daransetzung seiner ganzen Kraft und seines Könnens etwas Unvergängliches geschaffen und dem deutschen Volke ein neues Ideal gegeben zu haben und mußte es nun mit ansehen, daß man die geliebten Kinder seiner Muse mit Füßen trat, — fast anspie. Der Pessimismus, in welchem er über der Kunst und ihrem ganzen, damaligen Anhängsel den Stab brach, steigerte sich noch mehr, als der im Jahre 1845 begonnene „Lohengrin" bei seiner Beendigung

1848 überhaupt weder in Dresden zugelassen wurde, noch an irgend einer anderen Bühne Aufnahme fand. — Wagner mühte sich ab, der neuen Tonschöpfung zum Wenigsten eine einmalige Aufführung zu ermöglichen, um der Zeit doch das Werk zu zeigen, in welchem sein Genius wieder einen Schritt auf dem angebahnten, schwierigen Wege vorwärts gedrungen war; — die Intendanturen, an welche er die Lohengrin-Partitur einsandte, schickten ihm dieselbe meist uneröffnet zurück. Schon der Name Wagner's als Autor genügte den mit Vorurtheilen vollgepfropften Oberhäuptern der Kunstjury, das Werk mit ablehnendem Bescheide zurückgehen zu lassen. Die Partitur würdigte man nicht eines Einblicks.

Wir wollen nicht behaupten, daß diese Art der Beurtheilung einzig dasteht; sie wiederholt sich in den Tagen unserer modernen Größen- und Protektions-Wirthschaft täglich. Namenlose Talente, nicht protegirte Genie's erfahren in redaktionellen und musikalischen Kritikerkreisen denselben Refüs, wie ihn Wagner seinerzeit erhielt. Wer sich nicht durch tüchtigen Reclamerabau bekannt zu machen versteht oder die Fürsprache renommirter Capacitäten für sich hat, der kann „hinter dem Zaune verhungern", mag er auch noch so talentirt sein —, es sei denn, er besitze eine Willensstärke, wie sie Wagner zu eigen war. — Diese aber ist ein Gnadengeschenk, das nur wenigen Naturen zu Theil wird. —

Was „Lohengrin", „Tannhäuser" und „Holländer", diese köstliche Trias deutschen Denkens und Schaffens, für uns sind, die wir über der Zeit jener Unreife sehen und die Pfade Wagner's als genial und kunstreformirend erkannt haben, bedarf keiner Betonung. — Durch ebenmäßige Steigerung verhalten sich diese Werke in ihrer Entwickelung analog dem sich festigenden und klärenden Ideale zu einander in arithmetischer Progression. „Lohengrin" bildet den Abschluß dieser — wir möchten sagen! — Vorperiode und tritt mit einigen Wendungen bereits in das innerste Heiligthum des Kunstideals ein. Schon der Stoff, aus welchem die Handlung dieser Oper bereitet wurde, ist ein denkbar edler und erhabener; seine musikalische Verwerthung hält sich ihm ebenbürtig von Anfang bis zum Schluß. Aber sie athmet ein ganz anderes Leben, eine völlig andere Tendenz als „Tannhäuser" und „Holländer". — In letzterem herrscht die Urkraft des Naturalismus, die Verkörperung dessen, was der Tondichter den erregten Elementen, ihrer

dämonischen Kraft und den Gestalten aufgeregter Phantasie abgelauscht hat; in der Wiedergabe unmittelbar und ohne sentimentale oder gar reflexive Beimischung. Im „Tannhäuser" prävalirt ein Gemisch von materieller Genußsucht und sühnendem Idealismus. — Im „Lohengrin" dagegen tritt uns die geklärte Anschaulichkeit, wie eine gewisse epische Breite und ein reines, ungetrübtes Idealgefühl entgegen, deren harmonische Verschmelzung jenen unbeeinflußten Genuß erzeugt, welcher das vollendete Meisterwerk bedingt, — durchblicken oder aber mit Bestimmtheit erwarten läßt. —

Die im „Lohengrin" zur Darstellung gelangende Handlung mag mit Ludwig Nohl's Worten in kurzen Umrissen charakterisirt werden:

„Lohengrin, der Sohn Parzivals, des königlichen Hüters des „heiligen Grals, der alles Höhere der Menschheit bedeutet (?), ursprünglich jedoch wohl ebenfalls der germanische Sonnengott, der „sich in die Arme der Nacht sehnt, — Lohengrin „suchte das Weib, „das an ihn glaubte, das nicht früge, wer er sei und woher er „komme, sondern ihn liebte, wie er sei und weil er so sei, wie er „ihr erscheine. Er suchte das Weib, dem er sich nicht zu erklären, „nicht zu rechtfertigen habe, sondern das ihn unbedingt liebe." Er „mußte deshalb gleich Zeus seine höhere Natur verbergen. Denn „dann allein wußte er, daß er nicht bewundert, sondern wonach ihn, „den Idealgesinnten, einzig verlangte, als er sich aus seiner Aetherhöhe zur warmen Erde herabschwang, geliebt werde. Er will „Mensch, warmempfindender Mensch sein und das warmempfindende „Herz gewinnen. So stieg er herab aus seiner wonnig öden Höhe, „als er den Hilferuf mitten aus der Menschheit da unten vernahm. „Allein es haftet an ihm verrätherischer Heiligenschein der erhöhten „Natur. Er kann nicht anders, als wunderbar erscheinen, das „Staunen der Gemeinheit, das Geifern des Neides wirft seine „Schatten bis in das Herz der liebenden Elsa, Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, daß er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und entreißen ihm das Geständniß seiner Göttlichkeit, „mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt." —

Diese phrasenreiche Definition, welcher nur derjenige zu folgen vermag, der den „Lohengrin" und seine Handlung bereits aus Aufführungen kennt — und das dürfen wir wohl bei den meisten unserer Leser voraussetzen! — giebt einen bestimmten Anhaltepunkt über die

Tendenz des Ganzen nicht. Doch lassen sich von ihr aus die weiteren Consequenzen ziehen. — Die bildliche und übertragene Bedeutung in der Handlung dieses Werkes, kann auf alle Güter gefolgert werden, die wir als gottverliehen in unserer hyperbolischen Ausdrucksweise hinstellen, — ein Pendant zum „Mädchen in der Fremde" mit weiterer Ausspinnung des Motivs, — zum „Bild von Sais". — Wir werden aber richtig gehen, wenn wir behaupten, daß „Lohengrin" ein Vorbote des späteren „Parzifal" ist und gleichsam als Herold die Ankunft des Meisters verkündet. Demgemäß dürfte der Tendenz eine religiöse Beimischung zu Grunde liegen. Nicht der Sieg bedrängter Unschuld ist es, der das Hauptmoment bildet, — nicht die zerstörende Gewalt des Neides und angestachelter Neugierde, — das sind untergeordnete Faktoren, die in ihrer Zusammensetzung den mächtigen Bau des Ganzen bilden. — Ein Gedanke trägt das Werk, der mit dem zunehmenden Naturalismus unserer Zeit täglich an Bedeutung gewinnt: Es ist der Glaube an ein göttliches Walten, an eine überirdische Macht, und die Vernichtung dieses Glaubens durch die Neugier des Wissens. — Religion und Gottesidee, die ethischen Volkserziehungs-Maximen, sind Momente reinen Gefühls. Ohne Mitwirkung reflexiver Verstandesthätigkeit müssen sie concipirt sein und beibehalten werden. Soll der Glaube an einen Gott in seiner hingebenden Macht ein Menschenherz fesseln, so darf dasselbe nicht fragen: „Was ist dieser Gott?" oder: „Von wannen kommt dieser Gott?" — Es muß ihn verehren als reines, unnahbares Ideal. — Allein mit diesem unbestimmten Etwas des Gefühls vermag sich nur der beschränkte und bald zufriedengestellte Mensch abzufinden. Er will die ideale Illusion näher an sich heranziehen und wissen, wie sie bewerkstelligt ist. — Vom orthodoxen Standpunkte ist dies identisch mit Sünde, vom wissenschaftlichen und naturalistischen Principe aus aber Streben. — Sobald der Mensch dem göttlichen Gefühlspoëm näher tritt, schwindet dasselbe in ein Nichts dahin und stößt den Forscher in die dumpfe Reflexion zurück, welche der Verlust eines vergötterten und treugehegten Ideals mit sich bringt.

Diese Definition mag Manchem nicht passen, sie enthält aber jedenfalls concrete Momente, die Nohl's Schreiberei nicht aufweist. In eigenthümlicher Wiederkehr scheint sich hier durch die Enthüllung

zu wiederholen, was die Enthüllung aufdeckte. — Die bildliche Bedeutung enthält eine Dehnbarkeit, die gleich der Combinations-Rechnung unzähliche Exeghesen verstattet. Wir greifen diejenige heraus, welche uns am Natürlichsten erscheint und dem Zeitgeiste am Besten Rechnung trägt. — Sie ist durch Nohl angedeutet; vielleicht wagte dieser Autor nicht, im Harnisch des Naturalismus vor die Schranken zu treten, und wählte daher Umschreibung seiner Ansicht durch poëtische Floskeln. —

Die musikalische Seite „Lohengrin's" bildet, wie bereits erwähnt, den letzten Uebergangspunkt zu jener modernen Richtung, welcher unnütz nachplärrende Leute den Namen „Zukunftsmusik" beilegen. Freilich ist Wagner's Tonpoësie eine Musik für die Gegenwart und Zukunft, sie ist die Verkörperung eines Ideals, das sich von der Gegenwart aus bis weit in die Zukunft hinein erstreckt, — allein nicht ist sie das, was der ironische Ausdruck „Zukunftsmusik" (den ein Kölner Professor erfand, als er gerade nichts Anderes zu thun hatte) wissen will. — Obgleich „Lohengrin" nicht im Mindesten jene gewaltigen Conturen aufweist, die uns in der Nibelungen-Tetralogie und Parzifal entgegentreten, — nicht jene polyphone Urkraft kennt, welche das herrlichste Ideal deutscher Tondichtung, „die Meistersänger von Nürnberg", athmet, so ist die Musik im Einklang mit der Handlung eine gleichsam göttliche Offenbarung. Das Ueberirdische und Unfaßliche findet in Tönen seine sprechende Wiedergabe, — jenes Menschwerden eines Halbgottes, der doch den Ursprung nicht verläugnen kann, ist mit Farben gezeichnet, die unsagbar schön sind. Nichts desto weniger muß behauptet werden, daß die mit jener Phase musikalisch zu verwebende ritterliche Romantik durch das Einleben des Tondichters in die Sphären überirdischer Poësie etwas beeinträchtigt wird und einen zu weichen Anstrich erhält. Die scharfe Sonderung dieser Contraste ist an vielen Stellen nicht vorhanden, — sie ist verwoben mit beiden Ausdrucksweisen und bildet so eine Mittelstraße, die der Componist nicht ungern zum Aufenthalte gewählt hat. — Allein diese Incorrektheit (wenn dieses Wort angewendet werden darf!) schwindet völlig unter dem Eindrucke der Gesammtheit und hilft dem scharfen Kritiker, für den sie einzig existirt, über das Stirnrunzeln beleidigter Feinfühligkeit hinweg. — —

Während eines kurzen Aufenthaltes in Marienbad hatte Wagner

die Dichtung zu den „Meistersängern von Nürnberg“ beendet. — Die Oper wird späterhin einer eingehenden Kritik unterzogen werden. — Zunächst interessirt uns jetzt die pragmatische Seite, welche von conflikreichen Geschehnissen strotzt. —

Mitten im Studium der Classicität, das Wagner den Anlaß zur Niederschrift und späteren Composition seiner „Meistersänger von Nürnberg“ gab, ereilte ihn die Revolution des Jahres 1848. — Und wenn wir die Lebensereignisse, Enttäuschungen und vernichteten Hoffnungen mit dem rastlosen „Vorwärtstriebe“ des phantastischen Idealisten vergleichend in Erwägung ziehen, so finden wir das Motiv für eine Betheiligung an jener Aktion. — Das eigentliche Erhebungsjahr 1848 ging an Wagner vorüber, ohne daß es ihn zu irgend welcher Stellungnahme veranlaßte. Der Componist war mitten im Schaffen begriffen; er schrieb die Dichtung zu „Siegfrieds Tod“ und trug sich mit neuen Ideen zu einem ungeschaffenen Drama „Jesus von Nazareth“, dessen Stelle der spätere „Parzifal“ zu ersetzen bestimmt war. — Als jedoch die Dresdener Nachrevolution im Jahre 1849 eintrat, da hielt es den durch seine Mißerfolge halb verzweifelten Genius nicht länger; — er ließ sich vom Strome der politischen Wühlerei mit fortreißen! — Freilich waren Wagner's Hoffnungen, die er auf diesen Schritt setzte, andere, als die des großen Haufens. Die langgeträumte Reorganisation der ganzen Kunstverhältnisse, in specie die der Bühne und Oper ersehnte er längst und strebte danach, sie zu erreichen. Er war Kunstrevolutionär, und das nicht vom Jahre 1848 nur, sondern von Anfang seiner schöpferischen Thätigkeit an, die ihm noch herzlich wenig Erfolg eingetragen hatte. „Wer sollte nach dem Mitgetheilten,“ schreibt er selbst, „so blind sein wollen, nicht zu ersehen, daß ich da keine Wahl mehr hatte, wo ich nur noch mit Entschiedenheit einer Welt den Rücken kehren mußte, der ich meinem Wesen nach längst nicht mehr angehörte!“ — Die Zeiten eines politischen Aufstandes schienen ihm geeignet, Hand in Hand mit der Regierungs- und Gesetzreform auch seine umgestaltenden Kunstideen durchzusetzen. — Die bereits an der Grenze eines Winkes der sächsischen Regierung harrenden Preußen schlugen mit blutiger Energie die Erhebung nieder, Wagner sah sein fruchtloses Bestreben ein und mußte fliehen. — Zunächst wendete er sich nach Weimar zu seinem neuen Freunde Franz Liszt, der den „Rienzi“ und „Tannhäuser“ bereits

mehrfach zur Aufführung gebracht hatte und den Genius Wagner's durchschaute. — Allein die Demokratenriecherei spürte den Flüchtling auch hier auf. Als Fuhrmann verkleidet gelang es ihm eben noch den Schergen zu entwischen und glücklich in die Schweiz auf neutralen Boden zu gelangen. — So ließ er sich denn im Jahre 1849 in Zürich nieder.

Von hier aus begann jetzt der Federkampf des in seinen Hoffnungen so schmählich enttäuschten, leidenden Helden, der in der Presse und im Brochürenthum eine einzig dastehende Aufregung hervorrief. — Die bestehenden Kunstverhältnisse in ihrer ganzen Drastik dem deutschen Volke vor Augen führend, die musikalischen Zustände der Gegenwart in den Staub hinabziehend, zeigte er zugleich mit nicht wenig Selbstbewußtsein das Ideal, welches ihm vorschwebte und von dessen segnendem Kusse er Rettung erhoffte. So entstanden die Schriften „Kunst und Revolution", „Kunstwerk der Zukunft", „Die Wibelungen", „Oper und Drama" u. a. mehr, deren nähere Besprechung und gereizte Widerlegung durch die damalige Zeit uns nicht geboten erscheint. — Der Text zum Tondrama „Wieland der Schmied" blieb uncomponirt. Er war für Paris bestimmt gewesen zu einer Zeit, da Wagner nicht abgeneigt zu sein schien, in dieser Stadt seines Problemas und endloser Leiden den Posten eines Operncomponisten zu acquiriren. Er gab diesen Plan auf! Eine unbezwingliche Antipathie gegen den Ort, der ihn in tiefster Noth geschaut, ließ ihn zu dem Entschlusse kommen, Paris definitiv den Rücken zuzukehren. —

Indessen vollzog sich in Deutschland das große Werk des „trionfo di Tasso", nach unsäglichem „lamento". — Wagner's Schöpfungen gewannen den Eingang zum Herzen des Volkes und der Deutsche lernte einen Genius würdigen, den er bisher mit Füßen getreten hatte. Langsam nur vollzog sich dieser Läuterungsproceß, der noch heute die Kunstwelt in zwei Heerlager trennt; aber Wagner hat durch das größte Glück, das einem Künstler widerfahren kann, in seinem späteren Leben Sühne erhalten für die Unbill, welche ihm die Anfangsjahre seines Strebens eintrugen. — Freilich würde sich diese Umwandelung nicht so schnell vollzogen haben, wenn nicht anerkannte Capacitäten für Wagner eingetreten wären und die Rolle apostolischer Interpreten übernommen hätten. — So kommt denn auch Franz Liszt das unsterbliche Verdienst zu Gute, den Verschmähten zum Geliebten

und Günstling der ganzen Welt gemacht zu haben. — Wenige Worte, die Wagner in Begleitung der Lohengrin-Partitur an Liszt schrieb, genügten, den gefeierten Ungar zum sorgfältigsten Einstudiren der Oper anzuspornen. Am 28. August 1850 zum Geburtstage Goethe's fand die erste Aufführung des „Lohengrin" unter Liszt statt und bedeutete ein epochemachendes Ereigniß, dessen erschütternde Wirkung die weitesten Kreise in Aufregung versetzte. — Und mit dieser künstlerischen That tritt die Wendung in der Beurtheilung Wager's ein. Man begreift seine Größe, ahnt seine Ideale und lernt sie würdigen, — wenn auch nur allmählich verstehen.

Als der Verbannte sah, daß ihn sein deutsches Volk nach langem Ringen um seine Gunst endlich anerkannte, da erwachte die Sehnsucht nach dem Vaterlande in der Brust des Meisters. Verzeihung erflehend für seine politischen Verirrungen, wendete er sich an die deutschen Fürsten; — allein die Amnestie ward ihm überall versagt. — Traurig über diesen Fehlschlag wendete er sich nach mehreren Concertreisen, die ihn auch mit der Philharmonischen Gesellschaft in London bekannt machten, 1859 trotz seines Vorsatzes nach Paris, um hier außer dem „Tannhäuser" das eben vollendete Liebesdrama „Tristan und Isolde" zur Aufführung zu bringen. Er hatte aber nun einmal in der Seinestadt, auf welcher ein Fluch zu lasten schien, kein Glück. — Trotzdem sich die höchsten Personen für ihn verwendeten und Fürst Metternich, der Protektor des Pariser Conservatoriums, auf Anordnung Napoleon's im Jahre 1861 den „Tannhäuser" zur Aufführung brachte, fiel die Oper mit allem Glanze durch und erregte einen geradezu stürmischen Unwillen im Publikum. Selbst die Idealwiedergabe des Liebessängers durch Niemann, den weltberühmten Berliner Opernhaus-Tenoristen und Wagnerinterpreten, vermochte das Fiasco nicht zu unterdrücken.

So schien ein sühnender Glücksstrahl durch die Finsterniß der Enttäuschung zu dringen, als im selbigen Jahre die Amnestie für den „politischen Verbrecher" in Paris eintraf und seine Rückkehr nach dem geliebten Vaterlande gestattete. Er ließ sich in Bieberich nieder und begann hier im Jahre 1862 die Composition seiner „Meistersänger von Nürnberg", die bekanntlich erst 1867 vollendet aus der Hand des Meisters hervorgingen. —

Studienreisen und Concerttournées in Ungarn und Rußland

füllen die nächste Zeit aus, können aber nicht den eigentlichen Zweck ihres Unternehmens, eine Tristan-Aufführung zu Stande zu bringen, erreichen. Verstimmt zog sich Wagner 1864 in die Schweiz zurück. —

Es sollte die letzte Enttäuschung des schwergeprüften Genius sein, wenn wir von dem Pro und Contra des Auditoriums absehen, das einen erhabenen Geist nur wenig irritiren kann. — Ludwig II., ein begeisterter Anhänger der Wagner'schen Muse hatte den bayrischen Thron bestiegen. Selbst mehr Künstler, als Kunstmäcen, vollzog er als erste That seiner Regentschaft die Berufung des verehrten Meisters nach München. Er ist seit diesem Schritte ein treuer Schirmherr Wagner's gewesen. Wie Liszt in künstlerischer Hinsicht den verkannten Liebling protegirte, so unterstützte ihn Ludwig II. materiell mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln. Er schuf ihm ein Heim, er fesselte den Genius an sein Land und seine Person, er verschaffte den mißachteten Werken durch Musteraufführungen die verdiente Würdigung, sodaß es keinem Zweifel unterliegt, daß Wagner ohne dieses königliche Protektorat nie das geworden wäre, was er war und noch ist. —

Als die Schwermuth und der Tiefsinn einen reinen Idealisten in die Fluthen des Starenberger See's trieben, — als der tragische Tod des Bayernkönigs im Sommer des Jahres 1886 bekannt wurde, — da erhoben sich einige kritische Klugschwätzer und suchten mit pikanten Histörchen oder erhabenem Urtheil das Leben des Unglücklichen zu besudeln. Wir, die wir die politische Bedeutung dieses Mannes nicht zu bereden haben, wissen, was an ihm verloren ging. — Personen mit außergewöhnlichen Neigungen sind, namentlich wenn sie einen exponirten Posten begleiten, leicht mit Koth beworfen. — Der Ruhm, um kleiner Fehler willen einen Genius in den Staub zu ziehen, muß einen prickelnden Reiz für Blätter haben, deren Lieblingsaufenthalt der Schmutz ist. — Wir theilen diese Passion nicht und verschmähen die Verurtheilung von Geistern, die sich selbst das Verdikt „Schuldig!" zusprechen. —

Die bereits genannten Schöpfungen jener Periode Wagner's sind „Tristan und Isolde" und „die Meistersänger von Nürnberg", zwei Werke mit unversöhnlichen Contrasten, deren gemeinsame oder auch nur vergleichende Betrachtung gänzlich außer dem Bereiche der Möglichkeit liegt.

Wenn Wagner mit der Aufführung von „Tristan und Isolde"

überall auf Schwierigkeiten stieß, so begreifen wir das voll und ganz. Denn es ist dieses „Liebesdrama“, wie man es wohl nennen darf, das Produkt einer hypersentimentalen Sinnlichkeitsperiode. Trotzdem die Gegenwart sich bereits an Wagner'sche Anforderungen gewöhnt hat und die Nerven zu Eisen erstarken läßt, wenn sie eine spätere Schöpfung des Meisters ertragen sollen, so übersteigt „Tristan“ noch heute im Großen und Ganzen das Receptivitäts=Vermögen des Auditoriums. Man geräth allmählich aus der grenzenlosen sinnlichen Aufgeregtheit in einen Zustand völliger Apathie, an dem der letzte Akt eindruckslos vorüberrauscht. Man bewundert Dichter und Darsteller, wie sie es möglich machen, fünf Stunden in ungeschwächter Kraft eine Stimmung wiederzugeben, die einen Normalmenschen schon nach einer Stunde in seiner Aufnahme=Fähigkeit erlahmen läßt. Ein Meer von Liebe und Sinnentrieb, — ein Ocean von Genuß und Schmachten, in dem man untergeht, bevor die Küste erreicht ist. Das sehnsuchtsvolle Verlangen einer schrankenlosen Schwärmerei, das in der nie befriedigenden, rastlos wühlenden Melodik Ausdruck findet, ist geistiger Tod für den Hörer. — Der Laie wird sagen: „Es ist ein schönes Werk, aber mir graut es vor dieser Art von Schönheit!“ — Es ist jene Sinnengluth, die wir in den Augen der Bajadere schauen, jener üppige zum Genusse reizende Leib, der vor uns im weichen Pfühl ausgestreckt wird. Gierig versenken wir uns in den schmachtenden Blick dieser Augen, wir schlürfen heimlich Wollust aus ihnen und dem Kusse der sich darbietenden Lippen, — ermattet und todtmüde erwachen wir aus dem Rausche. Vergebens suchen wir nach einem ernüchternden Gegenstand, der das Auge wenigstens für einige Zeit ablenkt, den Geist einem anderen Gedanken zuwendet, damit er sich stärke zu neuem Genusse. Umsonst! — Zwei Alabasterarme umschlingen uns begehrlich von Neuem und ziehen uns in den Taumel zurück. — So ist „Tristan“ nicht Bildungsmittel der Nation; trotz der Formenschöne ist das Tondrama kein ideales Werk reiner Kunstästhetik. — Seine Wirkung ist nicht veredelnd im Sinne der ächten Kunst, — sie erweckt vergehende Leidenschaft, unsägliche Begierde, in der wir uns schließlich selbst verzehren, um ermattet und seelisch krank wieder zum eigenen Bewußtsein zu gelangen. —

Die der deutschen Sage entnommene Handlung stellt das Leid

bar, das zwei Seelen in liebender Entsagung erdulden. Tristan wirbt im Auftrage König Marke's mit Kurwenal, seinem treuen Begleiter, um Isolden's Hand und führt das Heldenweib mit ihrer Genossin Brangäne zu Schiff seinem Könige entgegen. Isolde, die für Tristan eine tiefe Liebe empfindet, sieht sich durch seine Werbung um sie für einen Andern in ihrer Ehre tief verletzt. Sie beschließt mit Tristan zu sterben. — So eröffnet der erste Akt die Handlung auf Deck des Schiffes. König Marke's, des zukünftigen Gatten Land ist in Sicht. Isolde befiehlt Tristan durch Brangäne vor sich, enthüllt ihm das Geheimniß ihrer Liebe und fordert ihn auf, die Giftschaale mit ihr zu leeren und im Tode vereint das versagte Ziel ihrer heißesten Wünsche zu erreichen. Brangäne aber mischt statt des Todestrank's den Liebestrank, der Beider Herzen mit versengender Lohe entzündet. Beseligt sinken sie einander in die Arme. — Dies die Exposition des Ganzen, an das sich die weitere Handlung ansetzt. — Die Conflikte sind gegeben, an denen die tragischen Helden zu Grunde gehen müssen. Brangäne erscheint als unsichtbar waltendes Geschick, das den Ausgangspunkt der tragischen Schuld, soweit diese nicht in den Charakteren selbst liegt, in sich birgt. — Der zweite Akt führt uns nach der im lauschigen Garten gelegenen Burg Isoldens. Es ist helle, anmuthige Sommernacht. Aus der Ferne ertönen die Hörner des Jagdgefolges, mit welchem König Marke in die Berge zog. Isolde lauscht den verklingenden Fanfaren, in wonniger Erwartung des Heißgeliebten. Die verlöschende Fackel am Eingange des Gemaches deutet Tristan das erlaubte Kommen an. Vom Söller herab späht Isolde in das Dämmerlicht des Waldes; mit dem Schleier wehend begrüßt sie die Ankunft des Helden, der ein Ausbruch rasender Verzückung folgt. — Eine Tonmalerei entspinnt sich jetzt, die jeder Beschreibung spottet. — Naturscenerie und Herzensideale, Liebeswonne und Sinnengenuß sind verwoben zu einer unsagbaren Vollendung. Was die Liebe an Poesie und Sinnlichkeit birgt, findet hier in Tönen Ausdruck. Mit dem Murmeln des Baches, dem Rauschen der Blätter verschmilzt das Flüstern der wonnetrunkenen Seligkeit. In süßestem Taumel überrascht König Marke, durch Tristans falschen Freund Melot über die Vorgänge unterrichtet, das Paar. Tristan zieht das Schwert, um den schändlichen Verrath an Melot zu rächen. fällt aber selbst von der Klinge des Gegners. — So zeigt uns der letzte Akt den zu

Tode verwundeten Helden auf seiner Burg an der Küste der Betragne, von Kurwenals treuen Händen sicher hierher geleitet. Vom Felsen herab späht der Freund in das weite Meer hinaus nach dem Schiff, das Isolde dem geliebten Herrn in die Arme führen soll. Die Kräfte Tristans sind bald gebrochen, — er fühlt, daß der Tod naht. Das vergötterte Weib noch einmal an's Herz zu ziehen, danach dürstet seine Seele. — Endlich — endlich zeigt sich das bekannte Segel am Horizont. Neues Leben durchdringt die Adern des Sterbenden, — er rafft sich vom Lager empor und eilt der hereinstürzenden Isolde an die Brust, um mit einem letzten Kusse das Leben zu verhauchen. — Isolde, regungslos an der Leiche stehend, stirbt mit einem Schwanengesange reinster Verzückung den Liebestod an der Seite Tristan's. — Die nachfolgende Schlacht, die sich zwischen den der Isolde folgenden Leuten des König Marke und Kurwenal entspinnt und in welcher dieser letztere, ebenso wie der Verräther Melot fällt, bilden einen unsympathischen Abschluß, der nur in Rücksicht auf den natürlichen Verlauf der Handlung eingeflochten zu sein scheint, sonst aber keinerlei künstlerisches Interesse besitzt. —

Man wird schon aus der vorstehenden Skizze der sich in „Tristan und Isolde" abspielenden Handlung zur Genüge ersehen, mit was für dramatischen und scenischen Effekten der Componist arbeitet. Liebe durch alle Varianten ihrer Möglichkeit! — Dabei ist diese Liebe weder in der Form, noch im Motiv lauter. — Der Hauptgedanke concentrirt sich auf eine unästhetische und vom ethischen Standpunkte aus verwerfliche substantielle Idee: Ehebruch! — Dieser unideale Zug wird aber nicht als solcher dargestellt, sondern verherrlicht. Obgleich er die tragische Schuld der Helden bildet, welche ihren Tod verlangt, erscheint dieser letztere in der vom Tondichter gebotenen Form nicht als Sühne, sondern als böses Geschick, das Unschuldige ereilt. — Wir sehen mithin, daß schon der dramatische Stoff, die Handlung als solche, keine veredelnde und von ästhetischen Gefühlen getragene Wirkung repräsentirt, wie dies beim Drama Erforderniß ist. — Dies der Vorwurf für den Textdichter! —

Der weitere Fehler des Componisten ist, daß er diese schon an und für sich dramatisch-unverwerthbare Handlung durch eine Melodik ausmalt, die das Gefährliche der ganzen Conception noch handgreiflicher vor Augen rückt. — Betrachten wir einen jeden Abschnitt des

Tondrama's gesondert, so muß man vorurtheilsfrei die unbestritten großartige Verwerthung des Materials und die Naturtreue der Schilderung bewundern. Alles ist tief empfunden, jede Scene bis in's kleinste Detail hinein gefühlt und wiedergegeben. Aber das gesammte Facit wird von objektiver und unbefangener Seite stets lauten: Die Fülle der Kraft und poetischen Gestaltung, die Wagner in „Tristan und Isolde" zeigt, ist an einem Objekte verschwendet, das niemals mit dem ästhetischen Feingefühl der Kunst- und Laienwelt sympathisiren wird.

Was für einen Contrast zu diesem Werke bilden dagegen „die Meistersinger von Nürnberg"! — Man fragt sich unwillkürlich: Ist es derselbe Wagner, der uns hier entgegenspricht? — Konnte der Componist des „Tristan" ein Werk wie die „Meistersinger" in unmittelbarer Aufeinanderfolge schaffen? — Und diese Zweifel sind wahrhaftig berechtigt! — Wie die Brust aufathmet, wenn sie aus dem von berauschenden Parfüm's und wollüstiger Pracht angefüllten Boudoir die frische Waldesluft einathmet und das Auge rings das duftige Frühlingsgrün erblickt, so contrastiren die Empfindungen beim Vergleiche dieser beiden Werke. — Denn mit den „Meistersingern" hat Wagner das größte Werk geschaffen! — Und sollte es denkbar sein, daß alle Schöpfungen des Meisters im Strome der Zeit lautlos verhallten, — dieses ewig-schöne, unerreichbare Ideal deutschen Fühlens und Denkens wird bestehen, so lange es Menschen giebt, denen die Kunst und ihr Cultus heilig ist. —

Die „Meistersinger von Nürnberg" sind das Produkt der eigensten Erfahrung. Sie verkörpern die Leiden Wagners, seine Kämpfe, seine gefallenen Hoffnungen und verwirklichen endlich den Triumph, den der Tondichter nach Jahrzehnten über sein Volk feiern sollte. Voll köstlichsten Humors, von tiefem Versenken in den Altmeister Bach zeugend, in Handlung und Melodik kerngesund und urwüchsig, söhnet uns die Muse mit dem Fehl, den der Componist des „Tristan" beging, völlig aus und drückt ihm den Kuß der Unsterblichkeit auf die Lippen.

Die Handlung führt uns in die Zeit der Meistersingerzunft nach dem lieben Nürnberg. Längst bekannte, traute Gestalten der deutschen Literatur erscheinen, in's Leben zurückgerufen, vor unserem Auge. Ein anheimelnder Zug durchweht das Werk, das die Liebe ver-

körpert, welche der Dichter seinem Vaterlande und Volke zollte. — Veit Pogner, der ehrsame Goldschmied, hat die Meistersinger unter dem Vorsitz Hans Sachs' zum Wettgesang aufgefordert, dessen Preis Pogners holdes Töchterlein Eva bilden soll. Ein fremder Ritter aus Franken, Walter von Stolzing geheißen, findet sich in der Versammlung ein. Er liebt das Goldschmiedskind und wird wiedergeliebt. Es drängt ihn, sein Ideal im Meistersange zu erringen; keck und kühn tritt er vor Sachs und bittet um Aufnahme in die Zunft. — Der Ritter ist kein Sänger der Schule, er kennt keine Vers- und Sanges-Satzungen der Meister, er lauschte die Töne der ihn umgebenden Natur ab und kehrt sich nicht an Regel und Form:

„Wenn die Flur vom Frost befreit,
„Und wiederkehrt die Sommerszeit; —
„Was einst in langer Wintersnacht
„Das alte Buch mir kund gemacht,
„Das schallte laut in Waldespracht,
„Das hör' ich hell erklingen:
„Im Wald dort, — auf der Vogelweid,
„Da lernt ich auch das Singen." —

Man schreitet zum Merkergericht, um durch des Sanges Prüfung des Ritters Würdigkeit für die Meistergilde zu entscheiden. Die Vorurtheile der Meister, die gleich anfänglich dem Kühnen begegnen, der ihre Normen nicht achtet, — nicht kennt, werden durch Sixtus Beckmesser, einen boshaften neidischen Junggesellen, bestärkt, der mit denkbarster Bissigkeit den Neuling mit Koth und Verdacht zu bewerfen sucht. Beckmesser, der selbst als Bewerber um Eva's Hand im Preissange am morgenden Johannistag aufzutreten gedenkt, hat eine instinktive Vorahnung, daß er, der einzige Prätendent aus der Meistergilde, durch diesen fremden Ritter aus dem Sattel gehoben und schmählich in den Sand geworfen werden könnte. Das Unglück will, daß bei dem nun folgenden Gerichte Beckmesser zum Merker erkoren wird. Walter von Stolzing beginnt seinen Gesang. Mit steigendem Entzücken versenkt er sich in ein Meer eigenster Poesie, „ohn' Absatz, ohn' Coleratur, von Melodie auch nicht eine Spur", so strömt der neue Sang, der bisher dem Ohre der Meistersinger und dem barocken Zopfe ihrer leges tabulaturae fremd war, dahin. Ein Sturm des Unwillens bricht über den Sänger aus, der durch Beckmessers schadenfrohe Gemeinheit eifrig geschürt wird. Nur Hans Sachs, der mit

stiller Bewunderung diesem neuen Verkünder der Kunst und seinen Tönen gelauscht, stellt sich mit kühner, trotzbietender Stirn entgegen:

„Halt Meister! Nicht so geeilt!
„Nicht jeder eure Meinung theilt.
„Des Ritters Lied und Weise fand ich neu, —
„Doch nicht verwirrt;
„Verließ er uns're G'leise,
„Schritt er doch fest und unbeirrt.
„Wollt ihr nach Regeln messen,
„Was nicht nach eurer Regeln Lauf,
„Der eig'nen Spur vergessen,
„Sucht davon erst die Regeln auf!" —

Doch er vermag allein mit seiner vereinzelten Stimme gegen die aufgehetzte Mehrzahl nichts; der Richterspruch über den „frechen Eindringling" lautet: „Versungen und verthan!" — — Der zweite Akt giebt uns ein Bild aus dem mittelalterlichen Leben, so von köstlichem Humor, tieferntster Reflexion und Liebesschwärmerei durchwürzt, daß man ihn die Perle deutscher Tondichtungen nennen darf. Es ist Abend in Nürnberg. Pogner mit Eva kehren heim und der Vater verkündet der Tochter das morgen stattfindende Preisgericht. — Hans Sachs, dessen Haus dem Pogners gegenüber gelegen ist, rückt seinen Schusterschemel vor die Thür und beginnt im dämmernden Abend bei der Lampe Schein seine Arbeit. Sie will ihm nicht flecken. Der wundersame Sang jenes Ritters kommt ihm nicht aus dem Sinn und erfüllt ihn mit seinen Weisen. Durch Eva's Dazwischenkunft gestört, entspinnt sich eine neckische Unterredung zwischen ihm und ihr, an deren Schluß Sachs die Gewißheit erhält, daß Eva Walter von Stolzing liebt. — In matten Conturen deutet der Dichter an, daß der Nürnberger Poët selbst eine tiefe Neigung für das Mädchen hegt, die aber nirgend zum klaren Ausdruck gelangt und mit freudiger Resignation zurückgedrängt wird, da Andere ihm zuvorkommen. — Handlung folgt jetzt auf Handlung. Es ist völlig Abend geworden. Der von Eva heißerwartete Walter eilt der Braut seines Herzens in die Arme und in der Fliederlaube vor dem Hause Pogners entspinnt sich ein trautes Gekose zwischen den Liebenden, während Sachs auf der gegenüberliegenden Seite Wind von der Sache bekommen hat und die geplante Flucht der Beiden durch sein indirektes, humorvolles Eingreifen verhindert. Um die Komik der Situation vollends zu

erhöh'n, taucht Beckmesser mit der Laute in der Gasse auf, faßt vor Eva's Hause Posten und beginnt vor der in Eva's Tracht am Fenster erscheinenden Lene, der Braut von Sachsens Gesellen David, ein herzzerreißendes Ständchen in dem Glauben, es sei die Geliebte. Meister Sachs stört den verliebten Junggesellen durch wackeres Arbeiten und Hämmern auf dem Leisten. Er spielt den „Merker am Ort" und nagelt jeden Fehler Beckmessers in Rythmik und Melodik auf das Leder. Der Nürnberger Troubadour wird immer gereizter, — immer lauter tönt sein Sang. Die Fenster der Nachbarhäuser öffnen sich, die im Schlafe gestörten Bürger eilen mürrisch auf die Straße und schelten, — doch Beckmesser jodelt seine wahnsinnigen Coleraturen weiter und überschreit Alles. Plötzlich tritt Sachsens Gesell David auf die Scene. Er sieht, daß ein Verliebter seiner eigenen Braut ein Ständchen bringt. Von gerechter Eifersucht gepackt, beginnt er mit dem breiten Schusterriemen Beckmessers Rücken zu bearbeiten. Eine allgemeine Schlägerei entsteht. Im Tumult suchen Eva und Walter heimlich zu fliehen. Walter wird jedoch von Sachs zurückgehalten und in dessen Haus gestoßen, währeud Pogner sein Töchterlein erwischt. — Da plötzlich ertönt in der Nebenstraße das Horn des Nachtwächters. Schnell flüchtet Alles, den zerhau'nen Beckmesser an den Stufen zu Pogners Hause liegen lassend. — Der Wächter singt sein monotones Nachtlied und leuchtet die Straße hinab die Häuser ab. Während der Mond hinter den Wolken hervorbricht und sein Silberlicht in Nürnbergs stille Gassen wirft, schleicht Beckmesser mit zerschlagenem Instrument und Buckel hinkend ab. — Der Johannistags-Morgen eröffnet in Sachsens Wohnung die Scene. Sachs, gerührt durch den schmählichen und unverdienten Abfall Walters bei den Meistersingern und in selbstlosem Interesse für die sehnsüchtigen Wünsche des Liebespärchens, nimmt den Ritter in seine Schule und lehrt in flüchtigen Zügen die ungefähr für den Meistersang erforderte Form. Walter beginnt sein Probe-Lied, dessen Text Sachs auf einem Blatte flüchtig aufzeichnet. — Beckmesser findet diese Notizen und nimmt sie, in der Meinung ein Gedicht von Hans Sachs zu besitzen, glücklich an sich, um sie im Meistergesange zu verwerthen. — Auch Evchen hat der frühe Morgen zum väterlichen Freunde geführt, angeblich weil der Schuh sie drückte. Während Sachs den Fehl im Leder sucht, tritt der Ritter in voller Rüstung zum Kunstwettstreit

aus seinem Gemach. Eva erblickend und von ihrem Anschau'n begeistert, singt er die letzte Strophe zu seinem Werbegesange. Sachs, entzückt über die wunderbare Weise, prophezeit ihm den verdienten Sieg. — So ist Nürnbergs Volk auf der Pegnitzwiese in Schaaren versammelt. Die Zünfte ziehen auf. Die Meistersinger unter dem Vortritt Sachs' bilden den Schluß. — Beckmesser, der einzige Werber, wird auf den Sängerhügel geführt, den er mit ängstlichem Zittern betritt. Er vermag die schlechte Handschrift „des Schusters" auf dem gestohlenen Manuscript nicht zu entziffern und beginnt in abgeschmacktester Rythmik und dümmster Melodie einen blühenden durch Verlesen hervorgerufenen Blödsinn zu singen. Lauter Jubel des immer heiter werdenden Auditoriums deutet sein Fiasko an und wüthend, eine solche Niederlage erlitten zu haben, verläßt er den Hügel und verschwindet, nachdem er Sachs als Verfasser der entstellten Dichtung genannt. Dieser aber führt, sich vor seinem Volke zu rechtfertigen, den verborgen gehaltenen Ritter vor die Schranken und heißt ihm dasselbe Lied in seiner Weise vortragen. Walter beginnt in schwellenden Accorden das Hohelied der Liebe. Die Meister und das Volk hängen entzückt an seinen Lippen; wie in süßem Traume beginnt die Menge im Chor jene wonnigen Weisen zu begleiten und unter dem enthusiastischen Jubel drückt Eva dem Geliebten den Lorbeer des Siegers auf die Stirn, an seine Brust sinkend. — Hans Sachs hängt dem Ritter die Meisterkette um und singt, als der glückliche Gewinner diesen Preis zurückweisen will, ein kräftig' Liedlein auf die deutschen Meister, welche die Kunst stets in Ehren halten müsse. —

So repräsentirt die ganze Oper Wagners eigenes Leben mit seinen Qualen und dem endlichen Triumphe. Wer ist jener ritterliche Sänger, der sich nicht an das Bestehende kehrt, sondern neue Bahnen einschlägt und Weisen von niegekannter Schöne singt, anders, als der Componist selbst? — Von der Menge verachtet, die sich im barocksten Zopfstyl festgelebt hatte, ausgeschlossen von der Kunst, weil er nicht in das Horn des Ueberlieferten und Althergebrachten stieß, wird er nur von einem Manne durchschaut und gewürdigt, — es ist „Franz Liszt." — Mit der hehrsten Muse im Geheimen vermählt und von ihrem Kusse begeistert, läutert der väterliche Gönner den Streber von dem letzten Makel des Problema's und führt ihn als

Werber um den unvergänglichen Lorbeer deutscher Kunst vor sein Volk, das entzückt dem gewaltigen Genius den Preis zuspricht und mit eigenem Munde über den Haß und Neid des sinnlosen Pedantenthums die ewige Verbannung ausspricht. —

Und wie die Handlung selbst Wahrheit ist, wie jeder Zug in ihr dem eigensten Fühlen entnommen ist, so zeichnet sich auch die musikalische Seite durch Unmittelbarkeit des Empfindens und meisterhafteste Durchführung aus. Die Liebe zur Sache und ihre unumwundene Hingabe konnte allein solch' unvergänglich' Werk zeitigen. Drastisch im Komischen, unübertreffliche Carrikatur des Zopfes, großartige Wiedergabe des Bach'schen Styls sind die Hauptträger der Arbeit. Daran reihen sich die köstlichsten Stimmungsbilder, der Natur und dem Menschenherzen abgelauscht! — Alles athmet ein urdeutsches Dichten und Denken. Was aber den musikalischen Aufbau des Ganzen anlangt, so tritt uns in ihm eine solch' unübertrefflich durchgeführte Polyphonie und Motiv-Verwerthung entgegen, wie wir sie weder vorher noch auch in den späteren Werken des Componisten gewahren. Mit Leichtigkeit verwebt er drei Motive zu einem Ganzen und läßt sie unbeschadet der Rythmik und Melodik nebeneinander gehen. — Das Meisterwerk einer solchen geistvollen und doch herzenswarmen Filigran-Arbeit aber ist das Vorspiel zu der Oper. Nicht allein, daß wir hier sämmtliche Hauptmotive des Gesammtwerkes wiederfinden, — nein, sie sind in ein gleichsam zusammengehöriges harmonisch-abgerundetes Ganze verflochten, scheinbar untrennlich und doch auch in ihrer Sonderung und Einzelzerlegung erquickend. So sind die „Meistersinger" das Produkt höchsten menschlichen Könnens und eines sorgfältigen Fleißes, dem nur ein Deutscher mit ganzer Hingabe zur nationalen Sache sich unterziehen konnte. —

Anmerkung: Wir vermögen an dieser Stelle einen Tadel nicht zu unterdrücken, dessen Geltendmachung um so berechtigter erscheint, jemehr das Vorspiel zu Wagner's „Meistersinger" als Programm-Nummer moderner Concertserien benutzt wird. Er betrifft die Dirigenten und deren Tempi. Selten hat man das Glück, die genannte Pièce wirklich gut und nach den Intentionen des Componisten aufgeführt zu hören — Entweder ist der vom Kapellmeister angegebene Takt ein übereilter und verwischt so nicht allein den Eindruck, — sondern die meisterlichen Klangfiguren der polyphonen Durchführung verschwimmen völlig in

der raschen Aufeinanderfolge ihrer Modulation; oder aber man ist genöthigt, aus der kernigen, frischen Musik ein Schlummerlied, einen Trauermarsch gemacht zu sehen, wie wir gelegentlich einer Aufführung dieses Werkes durch die Sondershäuser Hofkapelle im Sommer 1887 erleben mußten. — Dieses Gefühl ist ein noch viel peinigenderes, und kann wahrhaft nervöse Stimmungen provociren. — Soll vielleicht die unnatürliche Verzerrung eines Meisterwerkes Kapellmeister-Originalität sein? — Wir bedanken uns für diesen Ruhm und schlagen vor, solchen Herren, die der Wagner'schen Muse nicht gewachsen sind, die schwere Kost zu entziehen. — Wir haben ein Anrecht darauf, daß uns die schönsten Kinder unserer Frau Musica nicht durch Ignoranz und Dummheit entstellt werden. — Deshalb der Protest! Ueber dem Vorspiel zu den „Meistersingern" steht mit großen Lettern: „Moderato, sempre largamente e pesante" — Vergegenwärtigen wir uns dazu, daß der Styl Bach's auch für die Bezeichnung des Tempo maßgebend gewesen ist, so versteht es sich von selbst, daß weder eine Polka, noch ein Trauermarsch als Ideale vorschweben dürfen. Der Dirigent muß fühlen, wie der Taktstock zu schwingen sei. — Vermag er das nicht und will doch Wagner'sche Werke leiten, so soll er sich eine Bülow'sche Aufführung des Meistersinger-Vorspiels anhören und danach handeln! —

Wir haben mit der vorgehenden ausführlichen Besprechung bereits den Rahmen verlassen, den wir uns vorgesteckt hatten. So gehen die guten Vorsätze im Sturme der Gefühle unter! — Der Kritiker wird zum Referenten, der objektive Gewährsmann zum glühenden Apostel des zu Beurtheilenden. — Gern verweilten wir noch auf Einzelheiten und würden uns in die köstlichen Tiefen der Riesendichtung versenken, wenn nicht die Ausführlichkeit ermüden und uns derselbe Vorwurf treffen würde, den wir in der Vorrede Marx, Riehl und Nohl zu Theil werden ließen. — Auch ist noch eingehendere Behandlung des Stoffes mehr für Separat-Aufsätze geeignet, nicht für ein Essay, das in groben Zügen ein Totalbild des Genius geben soll. Nur zu bemerken haben wir daher noch, daß die im Jahre 1868 in München erfolgende Première der „Meistersinger" einen rasenden Beifall erntete. Während diese Oper ihre Triumphzüge über die ganze Welt macht und vor Allem da in Ehren und heilig gehalten wird, wo deutsche Zunge redet, — tritt man „Tristan und Isolde" verhältnißmäßig kühl gegenüber. „Vox populi, vox dei!" — „Tristan" wird auch in Zukunft nie sich in unsere Herzen einbürgern;

ein unsympathisches „Etwas" hält ihn fern von uns, das selbst die trefflichen Bayreuther Aufführungen der Neuzeit nicht zu bannen im Stande waren. — —

Wir begegnen in dieser Hinsicht einer Absurdidät kritischer Kreise, die nicht scharf genug unterdrückt werden kann, — es ist die Manie, Wagner und seine Werke außer das Bereich jeder Beurtheilung setzen zu wollen und vor Allem einen Tadel mit dem Herzblute des kühnen, die Censur übenden Skribenten zu rächen. Wir wollen die Namen einiger solcher Herren nicht nennen, um ihre Galle zu schonen. — Von einem ziemlich hohen Grade geistiger Impotenz aber zeugt es immerhin, wenn ein sogenannter „geistvoller Musikschriftsteller" der Gegenwart und völlig „verbissener Wagnerianer eine in Lexiconformat edirte Zusammenstellung derjenigen epitheta giebt, die dem Bayreuther Meister eine mißgünstige Kritik beilegte. Da schreibt z. B. ein armer Kritiker: „Beim Anhören dieser Musik ward mir mein armer Kopf zermartert!" — Was macht unser geistvoller Referent? — Er setzt sich nieder, macht ein Kreuzchen an das Wort „Kopf" und fügt in Anmerkungsform darunter: „Hier ist nämlich das Wörtchen „Schafs=" zu ergänzen! " — Wenn die Sache nicht so albern wäre, würde man ärgerlich sein. Brächte der Autor diesen „herrlichen Witz" auf die Bretter des Berliner American-Theater, so würden ihm unter diversen, tiefgefühlen „Au's!" einige faule Apfelsinen und „Butterstullen" an den Kopf fliegen. — Vor solchen Schutzengeln der Wagner'schen Muse möchten wir denn doch den großen Todten im Grabe gesichert wissen. — Warum sollen wir als halbe Zeitgenossen des Tondichters nicht unverholen ein offenes Wort des Mißbehagens reden, wo des Lobes so viel fließt? — Namentlich wenn dieses Mißbehagen wahr empfunden ist und das Urtheil der Mehrheit repräsentirt! — Es liegt keine Veranlassung vor, in principieller Opposition gegen die Mitwelt zu kämpfen und Alles unbesehen für vollendet hinzunehmen, was ein erhabener Geist an Schöpfungen bot. Auch er kann irren, und wir haben das Recht, auf diesen Irrthum hinzuweisen, den extravaganten Genius so in die Bahn des wahrhaft Edlen zurückdrängend. —

Mit der Berufung Wagner's durch Ludwig II. von Bayern nach München ist auch dem Problema des äußerlichen Daseins ein Ende gemacht, und der Tondichter findet jetzt, im Besitze der heimischen Ruhe

und Sicherheit die Muse, den bereits früher im Texte entstandenen „Ring der Nibelungen“ in Angriff zu nehmen. Daß zeitweilig Schatten über das Leben des Componisten und seinen schaffenden Frieden streifen, kann dem Gesammtcharakter dieser Periode kein anderes Gepräge verleihen. — Die völlige Hingabe des Königs an die vergötterte Muse seines Dichterlieblings und die größeren Ausgaben, welche diese Schwärmerei erforderten, erregten in München das Geschrei der Gegner. Ein Sturm der Opposition erhob sich gegen Wagner. Verleumdungen der niedrigsten Art wurden dem Könige in's Ohr geflüstert, sodaß dieser seinen Schützling selbst bat, die Bayernhauptstadt für einige Zeit zu verlassen, bis sich der Aufruhr gelegt habe. So begab sich Wagner, nachdem er noch zuvor 1867 in München eine „Musikschule zur Begründung eines musikalischen, deutschen Styls“ errichtet und Hans von Bülow als deren Leiter eingesetzt hatte, nach Triebschen in der Schweiz. Hier ward die große Tetralogie „der Ring der Nibelungen“ beendet, ebenso wie verschiedene literarische Elaborate „das Licht der Druckerschwärze erblickten“, darunter die damals großes Aufsehen erregende Broschüre: „Ueber das Judenthum in der Musik.“ —

Schon seit einer längeren Reihe von Jahren hatte Wagner, von seiner ersten Gattin, Wilhelmine Planer getrennt, in unglücklicher Ehe gelebt. Der Feuergeist des Strebers sympathisirte nicht mit dem Naturell des einfachen Weibes und führte ein ewiges Mißverstehen herbei, das mit einer Absonderung heterogenen und unvereinbaren Charaktere endete. Als daher im Jahre 1866 Wagners erste Frau starb, — nicht aber, wie gehässige Feinde behaupteten, verlassen vom Gatten und in tiefster Noth! —, verheirathete sich der Componist mit der geschiedenen Frau Hans von Bülow's, Cosima, einer Tochter Franz Liszt's, die ihm einen glücklichen Lebensabend und langersehnten Familienfrieden bescheert hat.

Was in den Jahren 1848/9 auf revolutionären Wege mit Gewalt von Wagner angestrebt wurde, vollzog sich durch die nationale Großthat der Jahre 1870—71 von selbst. Mit dem Aufschwung des politischen Selbstbewußtseins und der äußeren Machtentfaltung erhielt das deutsche Volk Einsicht in die Ideale seines treusten Dichters und zollte ihm endlich den verdienten Lohn. — Obgleich in München vor König Ludwig einige Scenen der Nibelungen-Tetralogie zur

Vorführung gelangt waren, konnte dennoch das Werk eine Total-Aufführung nicht erreichen in Rücksicht auf die horrenten Unkosten derselben. — Wagner wollte die Riesenschöpfung in idealster Form und ganz nach seinen, des Componisten, Intentionen zu einer Musterdarstellung bringen. Dazu bedurfte er nicht nur der Sänger und des Orchesters, sondern auch eines besonderen Theaters. Die Gründerzeit und der in ihr sich darbietende Geldüberfluß schienen ihm daher für dies Unternehmen günstig. Er erließ eine „Aufforderung an die Freunde seiner Kunst", welche ihm die Mittel zur Erreichung seines Planes verschaffen sollte. — Das Glück war ihm günstiger, als er es selbst vermuthet hatte. Von Ludwig II. unterstützt, siedelte er nach dem stillen und von der großen Welt abgelegenen Bayreuth über, wo er sich in seinem „Wahnfried"-Heim in der Stille für dieses national-künstlerische Werk vorbereitete. — Aus allen Gauen Deutschlands liefen theils von reichen Privaten, theils auch als Erträgnisse der sich bildenden Wagner-Vereine namhafte Summen ein, welche Wagner bald in die Lage versetzten, den Bau des neuen von ihm benannten Theaters in Bayreuth zu beginnen. Das nach dem Entwurfe Semper's ausgeführte Festspielhaus, das allen Anforderungen Wagner'scher Bühnentechnik und Scenerie völlig entsprach, ward vollendet, und in den Tagen des 13. bis 17. August 1876 wallte die Kunstwelt in Schaaren nach diesem Heiligthume der deutschen Muse, um die Première der „Nibelungen-Tetralogie" anzuhören. — Wenn jene Kunst-That und ihre überall erzeugte Bewegung und Aufregung derjenigen der olympischen Spiele in Hellas gleichgestellt wird, so darf man kühn behaupten, daß kein Vergleich trefflicher und entsprechender angewendet werden konnte. — Wenn die Herrscher ihren Thron verließen, um in stiller Andacht zu Bayreuth andächtig zu Füßen des deutschesten aller Tondichter zu sitzen, wenn selbst der greise Kaiser Wilhelm als bescheidener Verehrer Wagner's mitten im jubelnden Schwarme der musikalischen und kritischen Koryphäen erschien, so mag dies Zeugniß genügen für die Größe und den Erfolg des Werkes. — Das Ideal, nach welchem Wagner hoffnungslos durch ein halbes Jahrhundert gerungen und gekämpft hatte, — hier ward es erreicht; die vernichteten Hoffnungen eines langen Streberthums, das Problema eines rastlosen Conflikts zwischen idealer Vollendung und materieller Opposition, hier fand es seinen versöhnenden Abschluß. So bildet der

Lebensabend des Dichters seinen Lebensfrühling. Aus gewitterschwangerem Gewölk tritt die Sonne mit feurigem Lichte und vergoldet im Scheidegruß die Berge und Gefilde. Die Menschheit athmet die köstliche, würzige Luft begierig ein und vergißt das dumpfe Grollen des Donners, die vernichtende Gewalt des Blitzstrahls. Neues Leben erwacht rings in der Natur. Die lange Oede qualvoller Dürre, trostlosen Dürstens ist geschwunden und ein neuer Bronnen köstlichsten Quellwasser's sprudelt von Fels zu Fels, um durch labenden Trunk die begehrende Menschheit zu erquicken. — —

So wird diese künstlerische That ewig unerreicht dastehen und ihrem Vollbringer den Lorbeer der Unsterblichkeit im Herzen seines Volkes auf die Stirn drücken. — —

Daß die Tetralogie „der Ring der Nibelunge" (bestehend aus „Rheingold", „Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung") abermals ein bunt durcheinander gewürfeltes „Für und Wider" in der kritischen Welt erregte, wie dies jede Neuschöpfung und reformatorische That nach sich zieht, ist klar. Sie bildet den Ausgangspunkt einer Polemik, welche die umfassendsten Dimensionen einnimmt, aber dennoch von jenem gehässigen und persönlichen Charakter der Vorzeit nichts in sich trägt. Die Triumphe haben die Gegner kleinmüthig gemacht und man gewöhnt sich daran, unter sachlicher Motivirung Proteste einzulegen und zurückzuweisen. — Unsere Aufgabe kann es weder sein, auf diese Gegnerschaft und ihre Produkte näher einzugehen, noch auch dem Viercyclus dieselbe mehr oder weniger ausführliche Besprechung zu widmen, wie dies bei früheren Werken Wagner's der Fall war. Es ist Sache der Kritik in unserem Sinne, den Meister im Werden genauer zu charakterisiren, als in der Vollendung. Diese spricht für sich selbst beredt genug. — Und wenn wir mit der Behandlung der „Meistersinger von Nürnberg" eine scheinbare Ausnahme machten, so geschah dies, weil das Werk einmal das erste Produkt untadeliger Vollkommenheit ist, sodann aber, weil das ungerechtfertigte Vorurtheil der Neuzeit gegen diese Schöpfung durch eine Klarlegung der handelnden Motive und des dramatischen Lebens leicht zurückgewiesen wird. — So schließen wir uns denn dem einfachen und geistvollen Gesammturtheil eines Baseler Professors an, das wir in seinem Wortlaut folgen lassen:

„Im Ring der Nibelungen ist der tragische Held ein Gott

(Wotan), dessen Sinn nach Macht dürstet und der, indem er alle Wege geht, sie zu gewinnen, sich durch Verträge bindet, seine Freiheit verliert und in den Fluch, welcher auf der Macht liegt, gezogen wird. Er erfährt seine Unfreiheit gerade darin, daß er kein Mittel mehr hat, sich des goldenen Ringes, des Inbegriffes aller Erdenmacht und zugleich der höchsten Gefahr für ihn selbst, solange derselbe im Besitz seiner Feinde ist, zu bemächtigen: die Furcht vor dem Ende und der Dämmerung aller Götter überkommt ihn und ebenso die Verzweiflung darüber, diesem Ende nur entgegensehen, nicht entgegenwirken zu können. Er bedarf des freien furchtlosen Menschen, welcher ohne seinen Rath und Beistand, ja im Kampf wider die göttliche Ordnung von sich aus die dem Gotte versagte That vollbringt: er ersieht ihn nicht, und gerade dann, wenn eine neue Hoffnung erwacht, muß er dem Zwange, der ihn bindet, gehorchen, durch seine Hand muß das Liebste vernichtet, das reinste Mitleiden mit seiner Noth bestraft werden.

„Da ekelt ihn endlich vor der Macht, welche das Böse und die Unfreiheit im Schooße trägt: sein Wille bricht sich, er selbst verlangt nach dem Ende, das ihm von ferne droht. Und jetzt geschieht erst das früher Ersehnteste: der freie furchtlose Mensch erscheint, er ist im Widerspruche gegen alles Herkommen entstanden; seine Erzeuger büßen es, daß ein Bund wider die Ordnung der Sitte sie verknüpfte: sie gehen zu Grund, aber Siegfried lebt.

„Im Anblick seines herrlichen Werdens und Aufblühens weicht der Ekel aus der Seele Wotans. Er geht dem Geschicke des Helden mit dem Auge der väterlichsten Liebe und Angst nach. Wie dieser das Schwert sich schmiedet, den Drachen tödtet, den Ring gewinnt, dem listigen Truge entgeht, Brünnhilde erweckt, — wie der Fluch, der auf dem Ring ruht, auch ihn, den Unschuldigen, nicht verschont, ihm nah und näher kommt, wie er, treu in Untreue, das Liebste aus Liebe verwundend, von den Schatten und Nebeln der Schuld umhüllt wird, aber zuletzt lauter wie die Sonne heraustaucht und untergeht, den ganzen Himmel mit seinem Feuerglanze entzündend und die Welt vom Fluche reinigend, — dies alles schaut der Gott, dem der waltende Speer im Kampfe mit dem Freiesten gebrochen ist und der seine Macht an ihn verloren hat, voller Wonne am eigenen Unterliegen, voll Mit-Freude und

Mit-Leiden mit seinem Ueberwinder. Sein Auge liegt mit dem Leuchten einer schmerzlichen Seligkeit auf den letzten Vorgängen: er ist frei geworden in Liebe, frei von sich selbst!"

Bereits im Vorworte zu dieser Biographie ist von uns des Näheren erörtert worden, worin das eigentliche nationale Verdienst Wagner's beruhe. Wir sagten: „Er rief seinen Brüdern jene verklärten Heldengestalten der Vorfahren nach langem Schlummer in's Leben zurück und stärkte durch diese That das Nationalbewußtsein des deutschen Volkes." — Die Zeit, zu welcher diese Lehre verkündet, dieser Schritt gethan wurde, ist selten einem Künstler hülfreicher und begünstigender zur Seite gesprungen. Noch klang der Nachhall der „Wacht am Rhein" durch alle Gaue des großen Vaterlandes, noch waren aller Herzen geschwellt und erhoben von den großen politischen Errungenschaften der Jahre 1870/71 und den Siegen unserer wackeren Kämpen, — das deutsche Kaiserreich war von Neuem in kraftvoller Blüthe entstanden und ein einheitlich' Band umschlang das zusammengehörige, einige Volk nach langer Zeit des schmachvollen Partikularismus und Kleinregententhums; — da zeigt ein deutscher Dichter und Denker mit flammender Gluth der Begeisterung in den herrlichsten Farben künstlerischen Ideals dem neu erstandenen Vaterlande seine Heldengestalten, — seine Vorfahren. Mit gottbegnadeter Zunge ruft er dem Volke zu: Ihr seid durch die Größe Eurer Vergangenheit würdig einer großen Zukunft! — Stärkt Euer Bewußtsein an dem Vertiefen in meine Gestalten! — Aus meinen Werken spricht nicht künstlerischer Egoismus, sondern weissagender Patriotismus! — Sie sind Produkte meines nationalen Fühlens, wie Euer Sieg über den westlichen Nachbar eine That nationaler Erhebung war!" — So war denn der Erfolg der „Nibelungen" ein durch innere Güte und das Zusammentreffen äußerer Glücksumstände doppelt gesicherter. —

In Rücksicht auf die Worte der unumwundenen Begeisterung unterlassen wir es, vom Standpunkte des dramatischen Aufbau's und seiner Anforderungen das viertheilige Werk zu bekritteln. — Originell ist diese Idee in literarischer Hinsicht nicht. Schiller hat in der Wallenstein-Trilogie gezeigt, wie man aus mehreren großen Episoden ein harmonisches Ganze verwebt. In musikalischer Beziehung war diese That neu und darum vielfach angefochten. Es stellen sich in ihr Schwierigkeiten eigenthümlichster Art dem Dichter entgegen. Denn

die dramatische Gliederung und Eintheilung des Ganzen muß in den einzelnen vier Theilen, die ja an und für sich wieder als Glied der schließenden Kette ein in sich abgerundetes Ganze bilden sollen, dann mit einem jeden dieser Viertel in analogem Verhältniß stehen. So hat mithin die „Nibelungen-Tetralogie“ die schwere Aufgabe, durch Wiederholung des Einzelnen das Ganze zu festigen und durch seine Identität des Ganzen mit dem Aufbau des Einzelnen dieses zu bestätigen. Wie jeder Abschnitt in sich eine Exposition, eine Entwickelung der dramatischen Handlung bis zu einem mit ihr im Einklange stehenden Schlusse darzubieten hat, so muß doch andererseits in Rücksicht auf die Zusammengehörigkeit des Ganzen jeder Theil mit einem Fragezeichen an den Nachfolger endigen, ohne das Gefühl der Nichtbefriedigung im Zuschauer zu erwecken, und die Tetralogie in ihrer Totalität die scharfe Gliederung des Theiles aufweisen. — Und diesen namlos schwierigen Anforderungen sind Dichter wie Componist in vollem Maße gerecht geworden. Dafür bürgt auch der Umstand zur Genüge, daß der Viercyclus nicht allein als solcher ausführbar ist, sondern dieselbe unumwundene Begeisterung den Einzelaufführungen der Theile gezollt wird. —

Wie Wagner in seinen „Meistersingern von Nürnberg“ mit jovialer und heiterer Feder deutsche Charaktere zeichnet und ihnen durch traute, heimische Liebenswürdigkeit, sowie kernige musikalische Conturen ewigen Reiz verleiht, so tritt er uns in den „Nibelungen“ als Heldendarsteller entgegen und führt uns das Germanenthum in seinem reckenhaften, titanischen Gepräge vor Augen. Das Weiche einzelner Episoden wird nie zu kränkelnder Sentimentalität, — es ist getragen in seinen Grundzügen von einem Urtypus der wahren Deutschnatur, die sich selbst im Liebesgekose nie verleugnet. Die Lichtgestalten germanischer Mythologie erscheinen nicht modernisirt, sondern eben mythengetreu. Ihr Handeln, Fühlen und Gesang ist das Abbild einer idealen Vorzeit, die Götter wirken nicht als unnahbare Mächte sondern unter den Sterblichen als Halbmenschen, während ihre Geschöpfe zu Halbgöttern werden. Ein unbeschreiblicher, zauberischer Duft entströmt den Liebesscenen zwischen Siegmund und Siegelinde, unbändige Wildheit hallt aus dem Schlachtensang der Walküren, die Reckengestalt des Siegfried wird in wundersamer Weise durch die wonnigen Träumereien des Waldwebens mit weicheren Conturen umgeben, —

das Spiel der Wellen und heimliche Wallen und Treiben des Nixenvolkes wird im Sang der Rheintöchter gezeichnet. — Wir finden hier jene Unmittelbarkeit in der Wiedergabe der abgelauschten Naturstimstimmen, zwar nicht identisch mit Naivität, wie wir sie in Mozart und Haydn repräsentirt finden, sondern mit sentimentaler, oft reflexiver Beimischung, — aber doch durch ihre drastische Darstellung unzweifelhaft zündend und das gewollte Gefühl erregend. — Man gewahrt nicht im Hören der Töne die Zusammenstellung, nicht die Tendenz ihrer Composition und sagt sich: „Er will das sagen, darum stelle ich mir es vor!" —, sondern man fühlt, eben weil man fühlt und eine andere Auslegung unmöglich ist. — Das Motiv aber hierzu liegt in der Einheitlichkeit und Harmonie zwischen Handlung und Musik, Ton und Wort, die einem Hirn und Herzen entspringen, und vereint neben einander gehend auch so zum empfindenden Bewußtsein des Auditoriums gelangen. — — —

Trotzdem Wagner dem Greisenalter zuschritt und man hätte glauben müssen, das geistige Schaffen und Wirken sei mit den „Nibelungen" zum Abschluß gelangt, überraschte der Tondichter in den Julitagen des Jahres 1882 die Welt mit dem Bühnenweihfestspiel „Parsifal" und seiner Aufführung in Bayreuth. — Es ist das Werk der Schwanensang eines Genius, dem überirdische Offenbarung noch am Abend seines Lebens die Augen zum letzten Hellseherblick zu öffnen scheint, — aus dem uns das entgegentönt, was die Menschheit unter Göttlichkeit im Kunstideal sich vorstellt. Reine Sphären der künstlerischen Vollendung umgeben uns, ein Aethermeer umwogt das schlagende Herz, — es scheint die offenbarende Stimme aus einer anderen Welt zu uns zu reden. Wem das Glück erblühte, einer Darstellung des „Parsifal" in Bayreuth beizuwohnen, den wird jene Machtlosigkeit der Kritik, jenes Erhabensein über alles Nebensächliche und Aufgehen in der Vollkommenheit erfaßt haben. Es ist das Ganze der Scheidegruß eines Halbgottes, der mit einem Fuße bereits in einer anderen Welt steht und ihre lichten Strahlen in das düstere Dasein der Zurückgelassenen reflektirt. — Hier begreift man erst, was einwandlose Perfektion ist. Die gehobene Stimmung, welche das Herz von Anbeginn ab umfangen hält, bleibt demselben auch treu bis zum Ende und hallt in den sanften, weichen Accorden dauernder Erinnerung durchs ganze Leben. — So kam es denn, daß (während der

„Ring der Nibelungen" sich manche Opposition gefallen lassen mußte) „Parsifal" unbekrittelt über die Bühne ging und nur Bewunderer fand. —

Auch unsere Kritik mag schweigen und das Gefühl in seiner mächtigen Urfülle reden lassen; es wird dies das Walten einer Pietätpflicht sein und mit den ernsten Anforderungen der Objektivität nicht in Mißklang stehen. — Ueber „Parsifal" läßt sich nur erläuternd sprechen, nicht verbessernd kritisiren. — Aber selbst jene Exeghese, die sich zur Aufgabe gestellt hat, mit dem Sezirmesser der Vernunft den schönen poetischen Leib in seine einzelnen Bestandtheile zu zerlegen, soll nicht da eingreifen, wo das Totalbild des Ganzen seinen unvergänglichen Reiz nur als solches ausübt. — Wer sich über den Inhalt der Handlung informiren will, der lese die Nohl'sche Wagner-Biographie (Seite 110—118) nach; das Referat ist das einzige Gute und namentlich rein Sachliche in dem ganzen Werkchen, das im Uebrigen von bekannten Phrasen und Schönrednerei strotzt, ohne irgend ein concretes, wissenschaftliches Ziel in objektiv-kritischer Betrachtung zu entwickeln.

Der Name „Parsifal" verdankt seine Entstehung einem Ausspruch der geläuterten und idealisirten Kundry:

„Dich nannt' ich, thör'ger Reiner, Fal parsi, —
„Dich, reinen Thoren, Parsifal!" —

Obgleich es auf den ersten Blick den Anschein gewinnt, als habe der Componist rein religiöse Interessen verfolgt, so zeigt es sich bei näherer Betrachtung, daß Kunst und Religion in harmonischer Verwebung und Entwickelung gleich maßgebend gewesen sind und das Ganze im allegorischen Gewande erscheint, um so die Wirkung zu verdoppeln. Es ist die Verkündigung einer Erlösung von der Finsterniß zum Licht, die „nicht im Behagen und gleichgiltig kalter Bequemlichkeit erreicht werden kann, sondern uns Schweiß, Noth, Aengste und Fülle des Leidens und Schmerzes kostet." — —

Leider ist „Parsifal" durch Codizill zu Wagner's Testament auf die Bayreuther Bühne in seiner Aufführungsmöglichkeit beschränkt geblieben und kann den Triumphzug durch die Welt nicht antreten. Wie ihm dieser Bann benommen werden kann, ist eine offene Frage an die Zukunft, deren Lösung hoffentlich nicht allzulang auf sich warten läßt. — Es mag aber gesagt sein, daß das Verständniß für

dieses Werk nur demjenigen voll und ganz zu eigen sein wird, der Wagner in seinem vorgängigen Wirken und Schaffen genau kennt und zu würdigen weiß. — Tausende ziehen diese „Töne aus dem Jenseit" nach dem stillen Bayreuth, — Tausenden stehen die Thränen übermächtigen Fühlens im Auge, wenn die Glocken in mächtigem Klange ertönen und die Chöre in engelgleichem Jubel durch das Geläut erschallen, — wenn die Lust in Klingsor's Zaubergarten und ihr tolles Durcheinander durch Parsifals Eintritt verschwindet. — Jene Weisen des Charfreitagzaubers mit ihrer tiefergreifenden, göttlichen Sprache sie sind die Scheidegrüße des sterbenden Siegfried an eine Welt, die er mit opferfreudiger Liebe umschlang und erlösend verläßt, um in das Reich der Unsterblichkeit und des reinen Ideals einzugehen. —

Am 13. Februar 1883 drang aus dem Palazzo Vendramin zu Venedig die erschütternde Kunde, daß ein Streber seine müden Augen geschlossen habe, die huldigende Menschheit allein in der Einöde irdischen Daseins zurücklassend. — Ein lauter Aufschrei des Schmerzes hallte durch das ganze deutsche Land von Grenze zu Grenze und verzweifelt rief der Bruder dem Bruder zu: „Er ist todt!" — Wer? — Das wußte ein Jeder! — Am Grabe des großen Dichters, im stillen Heime des „Wahnfried" zu Bayreuth, da reichte man sich die Hände zum Bunde und schwur an der Leiche den Idealen des Kunstheilandes ewige Treue. — Nicht sind wir von ihm verlassen, nicht ist er klanglos von uns geschieden, in dumpfer Resignation die jammernde Welt zurücklassend, — er hat uns Nachkommen geschenkt, die tröstend zur Seite stehen und nach erholtem Herzensleide und vernarbtem Schmerze zu neuer That anspornen, — seine Werke und die herrliche Lehre seines Wirkens in ihnen! — Der Schwur am Grabe ist gehalten worden! — Alljährlich dringt der Ruhm des deutschesten aller Dichter weiter, seine Verehrerzahl ist zum jauchzenden Volke angewachsen, — die Opposition schwindet. — Mehr und mehr bildet er den Mittelpunkt modernen Kunstinteresses, — regt zum Studium an und wird auch in der Zukunft ein produktives Genie zeitigen, das die Spuren des Meisters weiter verfolgt, das nächste Glied in der Kette der Unendlichkeit schmiedend. — Bis heute ist die schöpferische Thätigkeit unter Zugrundelegung Wagner'schen Ideals nur unselbständige Copistenarbeit gewesen, ein Ikarus-Aufschwung, der dem Streber die wäch-

fernen Flügel an der Sonne Heißgluth schmelzen läßt und ihn in den Abgrund der kritischen Vernichtung hinab schleudert (Siehe jedoch „Cyrill Kistler“). —

Es erübrigt noch, einige kleinere Tonschöpfungen des Meisters zu nennen, welche eine gewissenhafte Kritik nicht übersehen darf: So besitzen wir, abgesehen von der „Trauersymphonie“ auf den Tod Carl Maria's von Webers, aus dem Jahre 1855 eine „Faustouvertüre“, das Werk ernster Kunstauffassung und genausten Studiums. Der Styl und die Anlage in ihm entsprechen der damaligen Periode nicht völlig, sondern athmen die Classicität der vierziger Jahre. Die Durchführung der Idee ist eine treffliche! Einiger unnützer Ballast irritirt, vermag aber nicht die gute Wirkung zu verwischen. — Ferner sind uns überkommen drei Märsche: Huldigungsmarsch an König Ludwig II., Festmarsch zur Unabhängigkeits-Erklärung der amerikanischen Republik und der Kaisermarsch, Kaiser Wilhelm I. gewidmet. Von dieser Trias ist der Kaisermarsch die bei Weitem beste Arbeit, nebenbei auch beliebte Programm-Nummer unserer Kapellmeister bei festlichen und patriotischen Anläßen. Ein kerniges Gepräge, ein vaterlandsliebender Jubel und fromme Begeisterung sind die Grundzüge dieses Werkes. Durch meisterliche Verwebung des Chorals: „Eine feste Burg ist unser Gott“ in die Hauptmotive des Ganzen ist ein erhebender Nimbus über die Tondichtung ausgegossen, der im jubelnden Schlußchor: „Heil, Heil dem Kaiser!“ den feierlichen Abschluß erhält. — Mit Uebergehung der Lieder, welche zumeist Studien zu den Tondramen sind und wegen ihrer tiefen Durchdachtheit nur für kleine Kreise privilegirter Interessenten sich eignen, erwähnen wir noch die nachcomponirte Scene zu „Tannhäuser“: „Venusberg-Bachanal“, sowie das „Siegfried-Idyll.“ — Wenn der Tondichter mit dem ersteren Werke geglaubt hat, die bereits früher besprochenen unsittlichen Scenen des Venusberges noch drastischer ausmalen zu müssen, so hat er damit eine That vollbracht, für welche ihm weder die Kunst, noch das ästhetisch-gebildete Laienpublikum dankbar sein kann. Bereits die im „Tannhäuser“ begangenen künstlerischen Excesse sympathisiren wenig mit unseren Idealen, finden aber ihre rechtfertigende Motivirung in der Handlung. Daß man jedoch diese sinnliche Episode aus dem Zusammenhange des Ganzen heraus reißt und sie zu einer Art sinfonischer Dichtung verwendet,

in welcher das Angedeutete mit wollüstiger Breite ausgemalt und geschildert wird, will uns nicht behagen. Zu derartigen „Stimmungsbildern" ist die Musik zu edel, — ihr Zweck ein zu idealer. Sie soll nicht dazu verwendet werden, materielle Gefühle und Neigungen in prickelnder und reizvoller Form zu erwecken oder fortzuspinnen. Dasselbe, was von „Tristan und Isolde" gesagt worden ist, gilt hier im verschärften Maße. — Dagegen ist das „Siegfried-Idyll" ein Meisterwerk polyphoner Motivverwebung und poesievollen Ausdrucks. Es ist geschrieben bei der Geburt des Sohnes Siegfried und birgt das reinste, duftig-zarte Liebes- und Vaterglück in seinen weichen Weisen und Melodien. Neckisch verschmolzen mit den schönsten Stellen der Nibelungen-Tetralogie begegnen wir dem alten Schlummerliedchen: „Schlaf', Kindchen, schlaf'!" —, das auch uns ein küssender Muttermund sang, wenn sich die schreiensmüden Augen schließen sollten und das Köpfchen auf die treue, weiche Brust sank. Wir hören, wie Siegfried im Schlafe sich schüttelt, wie er zu kurzem Bewußtsein erwacht, um dann traumbefangen zurückzusinken und die Prophezeihungen seines Lebens in warmen Herzenstönen aus dem Munde des glücklichen Vaters zu vernehmen. — So zeigt uns dieses Werk mehr als alle Bücher mit ihren Personalnotizen, wie tiefinnerste Herzensseligkeit im Heim Wagners herrscht und das Band inniger Harmonie die Ehegatten umschlingt, die im Kusse an der Wiege des Lieblings stehen und mit glücklichem Vertiefen in die Züge des eigenen Kindes die reinste Wonne häuslichen Friedens einschlürfen. — — —

Des Weiteren haben wir der Aufführungen zu gedenken, welche der Nibelungen-Tetralogie des Meisters zu Theil wurden und die, nicht wie „Parsifal", auf die Bayreuther Bühne beschränkt blieben, sondern allmählich sich auch im übrigen Deutschland Bahn zu brechen beginnen. — Daß bei den scenischen wie musikalischen Anforderungen, welche dieses Werk stellt, nur Bühnen ersten Ranges sich um das Aufführungsrecht bewerben konnten, ist klar. — So sehen wir denn die Tetralogie theils als Ganzes, theils in ihren Einzeldarstellungen in München, Dresden, Frankfurt a. Main, Leipzig und Berlin auftreten, — überall mit demselben Erfolg. — Der Erste, der — wohl mehr von finanziellen, als idealen Zwecken getrieben! — den Cyklus in Deutschland einführte, war Angelo Neumann mit seiner trefflichen Truppe unter Leitung des berühmten Wagner-Dirigenten Anton Seidl.

Die Darstellungen, welche seinerzeit in Berlin stattfanden, geben durch die Begeisterung des Auditoriums und das allabendlich ausverkaufte Haus den besten Beleg für ihre Güte. Sie sind nächst den Bayreuther Aufführungen in scenischer, gesanglicher und orchestraler Hinsicht die beste Interpretation Wagner'scher Muse. — Ihnen gleich stehen die Dresdener Inscenirungen, wie denn überhaupt dieses Hoftheater in der Neuzeit wohl den ersten Rang unter allen Opernbühnen einnehmen dürfte. — Berlin, das „Walküre" und „Siegfried" bereits längere Zeit auf dem Repertoire hat, bereitet neuerdings auch „Rheingold" und „Götterdämmerung" vor. — Privilegirtes Kunstheim für Wagner-Kultus werden aber stets Bayreuth und München bleiben, letzteres unter Levy's geistvollem Direktorat. — Was die gesanglichen Leistungen und die Interpretation Wagner'scher Heldengestalten anlangt, so sind es drei Namen, die eng mit dem Ruhme der Werke verflochten sind: Albert Niemann als Tenor, die leider so früh verstorbene Reicher-Kindermann als Heldin und Scaria, den der Wahnsinn umnachtete. — Der einzige dieses Dreibundes, der noch lebt und wirkt, ist Albert Niemann. Obgleich stimmlich passé und durch das vorrückende Alter in der Schaffenskunst gelähmt, sind seine Rollen in ihrer Wiedergabe Musterdarstellungen für alle Zeiten. — Ihm am nächsten ebenbürtig ist Vogel aus München zu betrachten, der an Feinheit der musikalischen Ausarbeitung das zu ersetzen sucht, was ihm an kraftgenialer Auffassung, wie sie Niemann besitzt, abgeht. — Auch Anton Schott und Emil Goetze sind als bedeutend zu nennen. — Die höchste Formenvollendung und Kraftfülle aber vereinigte die selige Reicher-Kindermann, ein Heldenweib im Sinne Wagner'scher Ideen. Wenn die dankbare Menschheit diese „Walküre von Gottes Gnaden" durch seine größten Künstler in Marmor darstellen läßt, um sie der Nachwelt durch diese That in frischer, lebendiger Erinnerung zu erhalten, so mag dies ein beredtes Zeugniß sein für die Größe des weiblichen Genius. Unbändige Wildheit, — dämonische Emphase und fast übermenschliche Tonfülle vereinigten sich hier, um eine echt germanische Gestalt den urdeutschen Schöpfungen beizugesellen. — — —

An den Namen „Wagner" reihen sich eine Unzahl verdienstvoller und genialer Männer an, deren ausführliche Nennung wir uns bei der Knappheit unserer Abhandlung versagen müssen. Sie gehören

den verschiedensten Gebieten an, — dem Schriftstellerthum (Tappert, Hanslick), der Paraphrase und Transcription (Jos. Rubinstein, Liszt, Jaell, Brassin), der klaviermäßigen Bearbeitung von Wagner'schen Partituren (Bülow, Kleinmichel), der orchestralen Leitung (Liszt, Levy, Seidl, Nickisch, Kogel, Schröder u. A.), der gesanglichen Interpretation (Niemann, Vogl, Scaria, Schröder-Devrient, Tichatscheck, Marie Wilt, Malten, Schelper, Jahns, Götze, Ernst, Sachse-Hofmeister, Reicher-Kindermann rc.) sowie auch der technischen und scenischen Leitung. Mag diesen das Bewußtsein genügen, als Mitarbeiter eines großen nationalen Werkes dazustehen und durch ihre apostolischen Bestrebungen den Dank der Mitwelt und Nachkommen zu ernten. Steht auch die reproduktive Thätigkeit an innerem Werthe der schaffenden bedeutend nach, so liegt doch ein unleugbar erhabenes Verdienst in der Interpretation von Werken, die für sich allein das Studium eines ganzen Menschenlebens und seine völlige Hingabe an die Sache verlangen. So erscheinen jene Verkünder nicht im Lichte eigentlicher Reproduktivität, sondern sie sind originelle Neubildner des zu behandelnden Stoffes, wenn sie denselben durch eigene Kraft nach den Intentionen des Meisters zur Darstellung bringen, — belehrend, ergötzend und das nationale Bewußtsein festigend. —

Leider können wir uns am Schlusse eines Tadels nicht erwehren, der namentlich Laienkreise und Dilettanten betrifft, welchen scheinbar ein tieferer Einblick in die Kunst geworden ist. Es hat sich durch die Zeit und die mannigfachen kritischen Conflikte in der Presse unter dem musikalischen Publikum eine sogenannte Vergötterungs- und Verdammungs-Manie gebildet, der zum größten Theil die wirklich wissenschaftliche Unterlage fehlt. — Man glaubt in der Gegenwart sich ein Urtheil über einen Meister bilden zu können, den man taktweise oder aus einzelnen Werken kennt, nicht aber studirt hat. Dem sei zu entgegnen, daß eine partielle Kenntniß Wagners auch nur ein partielles Urtheil zur Folge haben kann, — jedes Ueberschreiten dieser Grenze aber als lächerliche Anmaßung hinzustellen ist, mag sich die Kritik nun lobend oder verwerfend äußern. — Uns ist das verurtheilende Verdikt aus dem Munde eines Kenner's Wagner'scher Muse tausendmal genehmer, als die Lobhudeleien und der Treibhaus-Enthusiasmus einer unwissenden Seele. — Kennt ihr den Meister nicht gründlich, habt ihr seine Werke nicht mit Feuereifer Takt für Takt

studirt und in redlichem Bemüh'n versucht, in den Kern einzudringen, so versagt euch ein Urtheil, das läppischer und abgeschmackter nicht erdacht werden kann! — Ebenso, wie es uns fremd ist und fern liegt, mit ungehobelter Rohheit und Keulenschlägen auf diejenigen einzudringen, die, von wahrer Ueberzeugung beseelt, dem Geiste Wagner's antipathisch gegenüberstehen, — ebenso geißeln wir jene scheußliche Schwätzermanie der Gegenwart, welche lobend mitsprechen will, wo sie nichts weiß, und sich dadurch den Schein der Gelehrsamkeit giebt. — Solche Leute glauben mit ihrem winzigen „Kripskraps der Imagination" und dessen schwülstigem judicium ein Lorbeerblättlein zum Ruhmeskranze beizutragen, — und schänden nur das Andenken eines großen Todten, das uns — und dem ganzen deutschen Volke heilig sein soll! — — —

Die Privat-Verhältnisse Wagner's sind bereits in den biographischen Notizen über sein Leben erwähnt worden. — Es ist kein Zweifel darüber, daß die Mißerfolge seines künstlerischen Strebens und die mannigfachen Enttäuschungen, die ihm seine Neider bereiteten, eine oftmals verbitterte und gereizte Stimmung provocirten. Das Bewußtsein einer großen That in sich zu tragen, — sein bestes Herzblut für einen nationalen Gedanken und seine Realisirung hingeopfert zu wissen und dennoch Schmähungen zu ernten, ist herbe und muß durch die Länge der Dauer auf ein Gemüth und seine ganze Tendenz einwirken. So begegnen wir im Leben des Künstlers einer Reihe von Zügen, die nicht sympathisch — und doch in Rücksicht auf den exorbitanten Genius ihres Trägers vom Lichte milderer Beurtheilung umflossen sind. — Wagner besaß ein Selbstbewußtsein, das in manchen Aeßerungen und Handlungen direkt in Eitelkeit und Arroganz ausartete. Wenn er, wie auch Nohl anführt, am Ende der Aufführung seines Nibelungen-Cyklus sich erhob und zur Festversammlung unter Anderem also redete:

> „Was ich Ihnen noch zu sagen hätte, ließe sich in ein paar Worte, in ein Axiom zusammenfassen. Sie haben jetzt gesehen, *was wir können, wollen jetzt Sie!* — Und wenn Sie wollen, *so haben wir eine deutsche Kunst!*" —,

so berührt uns das eigenthümlich. Wir können nicht sagen, daß es falsch sei, was er sagt, — aber wir würden das Lob und diese Prophezeihung gern aus einem anderen Munde, als dem des Gelobten

vernehmen. Ebenso bedenklich ist jene aus dem Jahre 1844 datirende Wendung:

> „Ehe ich daran gehe, einen Vers zu machen, ja eine Scene zu entwerfen, bin ich bereits in dem musikalischen Dufte meiner Schöpfung berauscht.“ —

Es liegt in allen Diesem eine merkwürdige Mischung von berechtigtem Selbstbewußtsein und maßloser Selbstüberhebung, die nicht sympathisirt mit dem Begriffe deutscher Bescheidenheit. — Noch ein anderer Zug, der unseren Tadel rechtfertigt, wurde uns einst von dem berühmten Baritonisten des Kölner Stadttheaters, Herrn Carl Meyer mitgetheilt.

> „Ich war“, so erzählte der Künstler „im Jahre 18.. mit „einem Freunde, leidenschaftlichen Verehrer Wagner'schen Kunstideals „und im gewöhnlichen Leben Baumeister, nach Bayreuth gepilgert. „Es gelang mir, dem Glücklichen Gelegenheit zu verschaffen, den „vergötterten Componisten tête à tête zu schauen. Im großen „Kreise standen wir im Vorzimmer. Wagner pflegte seine Gäste „zu begrüßen und im kurzen Rundgange wenige Worte mit ihnen „zu wechseln, wie ungefähr ein General, der beim Abnehmen der „Parade die eingerichtete Front abschreitet und hie und da Gele„genheit zu kurzer Ansprache nimmt. Bereits von Anfang an hatte „mir die kurze Manier, mit welcher Wagner herablassend seine Leute „abfertigte mißfallen. Ich zog mich aus dem „ersten Gliede“ zu„rück und räumte meinen Platz gierig Nachdrängenden ein. So „trat der mit buntfarbenem Seidenschlafrock und Sammtbarett „bekleidete Meister an meinen Baumeister heran. — „Nun?“ — „fragte er kurz und langsam vorüberschreitend. — „Ach Meister“, „stammelt der verlegene Glückliche, — „ich — ich — treibe auch „Musik!“ — Wagner sieht ihn eine Weile mit unbeschreiblich' „ironischem Blicke an. — „Pah! — Warum Musik?“ — Danach „wendet er sich an den nächsten „Bevorzugten“ und läßt den aus „allen Wolken Gefallenen mit sich und seinen Gedanken allein. — „Seit dieser Zeit aber zog es mein Freund vor, angebetete Ideale „lieber aus möglichst weiter Entfernung zu betrachten, um durch „eine Annäherung den Glorienschein nicht getrübt, den Nimbus „nicht benommen zu sehen!“ —

Diese, sowie ähnliche Excesse gelegentlich der Proben und Aufführ=

ungen seiner Werke werden uns in großer Anzahl überliefert. Sie sind auf nervöse Gereiztheit zurückzuführen, die den Tondichter in hohem Grade zu eigen war. Nicht vermögen sie, weil rein äußerlicher Natur, den Strahlenglanz zu trüben, den sein Genius in unsere Zeit und in die ganze Zukunft wirft. Auch bei ihm ist der Mensch durch den Künstler bedingt und andererseits wiederum der Künstler durch den Menschen. Während bei Franz Liszt, dem stets das Glück hold war mit dem Liebling kosend und tändelnd, der persönliche Verkehr das Gepräge jener liebenswürdig' eitlen, man möchte sagen „geckenhaften Jovialität“ trug, haben Stürme und Kämpfe des Lebens Wagner abstoßend und schroff gegenüber der bewundernden Menschheit gemacht. Er schien ihres Jauchzens nicht zu bedürfen, um seine Werke gesichert zu wissen; die Beurtheilung ihres Werthes kannte er genauer, als der Enthusiasmus seines Volkes. So wies er dieses in einer gewissen Selbstüberhebung zurück und umgab sich für die große Menge mit jener Unnahbarkeit, welche verletzt und doch reizt. — Nur für die intimen Freunde und Kunstapostel machte er eine Ausnahme, wenngleich ihn selbst die Freundschaft nicht abhalten konnte, der gereizten Stimmung Ausdruck zu verleihen. —

Während so der Künstler in seinem eigentlichen Berufe mit schroffer halb unversöhnlicher Strenge den Ernst der Lebensaufgabe auch dem sozialen Verkehre mittheilte und auf ihn übertrug, war sein Familienleben ein um so trauteres. Von einem seiner Schüler wird uns berichtet, daß ein ewig sprudelnder Humor sich durch seine Gespräche zog, daß er im hohen Alter noch zum harmlosen Kinde werden konnte, wenn ihm die körperliche Gesundheit unterstützend zur Seite stand. — „Wagner war auch ein trefflicher Turner“, so erzählt unser Gewährsmann, „und übte diese freie Kunst bis zu seinem letzten Augenblicke mit großer Vorliebe aus. Dann sprang er im Garten des „Wahnfried“ mit uns um die Wette, oder executirte Uebungen am Reck mit einer meisterlichen Sicherheit, seinen Sohn Siegfried zu gleichem Thun anspornend. Für die zuschauende Cosima hatte er stets ein neckisches Wort auf den Lippen und schrak nicht vor einem derben Witze zurück, wenn derselbe nur zündete. — Bei solchen Gelegenheiten ist denn Wagner auch oftmals über sein eigenes Grab gesprungen, das er sich bereits lange vor seinem Lebensende an einer einfachen, poetischen Stelle des Gartens ausgewählt hatte.“ —

Unsere Aufgabe ist es nicht, dem Menschen ein ausgesprochenes Augenmerk zu schenken; wir haben es mit dem Künstler zu thun und die Bedeutung, die Wagner hier in der musikalischen Literatur einnimmt, bedarf nach dem Vorgehenden einer weiteren Betonung nicht. — Sein Hauptzweck war: eine reformirende Thätigkeit auf dem Gebiete der Oper zu entfalten. Er will die Sonderstellung der Opernmusik verbannt wissen und durch eine Vereinigung der ganzen dramatischen mit der musikalischen Leistungs-Möglichkeit ein neues opernähnliches Produkt schaffen, das eben analog den beiden Bestandtheilen „Musikdrama" heißt. Er verwirft aus diesem Grunde die reine Arie und das Recitativ, weil er sich sagt, daß in ihnen die Sprache nur als untergeordnetes Moment Mittel zur Entfaltung musikalischer Technik und Virtuosität bildet; er will eine musikalische Rede, — will Melodik in der Sprache und Sprache in der Melodik. Ton und Wort sollen in ihrer höchsten Reine gleichbedeutend und gleichwirksam Hand in Hand gehen, sodaß also das Tondrama eine poetisch-musikalische Verschmelzung der beiden höchsten Kunstbegriffe und Kunstthatsachen ist. — Und wenn Wagner durch dieses Schaffen zu erkennen giebt, daß er die Würdigung der Sprache derjenigen des Tones ebenbürtig an die Seite stellte, so hat er einen außerordentlich wichtigen Schritt im Vergleich zu seinen Vorgängern gethan, welchen der Text eben nur als absolut für die Oper nothwendiges äußerliches Ausdrucksmaterial erschien. — Weber und Gluck waren die Ersten, welche von diesem allgemein verbreiteten Irrthum abweichen und sich dem Ideale zuwendeten, das Wagner erstrebend erreicht hat. — Wie jedoch in einem Romane oder einem Drama das Nebeneinandergehen zweier selbständiger Handlungen ein Unding ist und durch die getheilte Aufmerksamkeit des Lesers oder Hörers die Wirkung des Totaleindrucks völlig schwindet, so würde auch eine unvermittelte Zusammenstellung von Poesie und Ton eine Widersinnigkeit bedeuten, welche jeden Effekt ausschließt. In der harmonischen Verwebung dieser beiden Künste liegt mithin das Geheimniß, dessen großartiger Lösung unser Tondichter sein Leben mit vollem Erfolge widmete. Der Hörer darf nicht gewahren, daß ihm zwei vollendete Materien geboten werden, — er darf noch nicht einmal ihre Verwebung heraus empfinden, — denn sonst würden dieselben ja immerhin in ihrer Einzelexistenz noch erkennbar sein! —, es muß vielmehr das ver-

nommene Werk ein einheitliches Ganzes sein, das nirgend verräth, wie es entstand und wo das Geheimniß seiner Wirkung liegt. — So sind die Wagner'schen Texte, mögen sie auch ihres ungewohnten Stabreimes wegen vielfach angefochten werden, musikalische Poesie; — die Musik poetische Tonfülle. Nirgends finden wir einen Hang zur Trivialität! — Alles athmet reines Ideal in Conception, Ausführung und Wirkung. Die Durchdachtheit des Ganzen erschwert nicht unbedeutend das Verständniß und das oft eingeflochtene reflexive Element will erkannt und völlig erfaßt sein. Den Meister ganz zu verstehen, genügt es nicht, die Musik oder die Poesie seiner Texte in ihrer Singularität zu studiren. Beide sind eben in ihrer harmonischen Verwebung ergründend zu betrachten, der Geist des Tondichters voll zu durchschauen, wenn man die ganze Wirkung genießen und mit dem Componisten gleichgesinnt fühlen will. Der Totaleindruck, den wir nur in scenisch wie orchestral vollendeter Wiedergabe genießen und der eben, wie schon erwähnt, die Einzelentstehung nicht erkennen läßt, ist, unterstützt durch geniale, feinfühligste Instrumentation, von unbeschreiblicher Großartigkeit. —

Der tiefe Schnitt, den Wagner in die Kunstprincipien seiner Zeit that und mit dem er manches Krebsgeschwür, — manche Giftbeule kühn entfernte, haben dem „kecken Gesellen" Undank in Hülle und Fülle eingetragen. Verkannt zu werden im edelsten Streben nach der Vollendung, das war sein Loos, — sein Lebensschicksal. Er hat es mit Mannesmuth ertragen! — Im gleichen Verhältniß zur Steigerung des Hasses seiner Gegner wuchs die Zuversicht opferfreudiger Hingebung in ihm. So singt Ernst von Wildenbruch*) in erhebender Weise am Grabe des entschlafenen Helden und Kämpfers:

— „Wo ist er, der unsern schwanken Schritten
Pfad gewiesen und den Weg gebahnt,
Der den Sieg, den heute wir erstritten,
Eh' die Schlacht begann, vorausgeahnt? —

Dem kein Unmuth je das Ziel verschattet,
Das er sah, als Keiner es gewahrt,
Dem die Hand am Banner nicht ermattet,
Als sich Tausende um ihn geschaart.

*) Siehe „Bayreuther Festblätter in Wort und Bild" vom Jahre 1884. Fol. 36: „Auf Richard Wagner's Tod." —

Der im Sturme der empörten Geister
Wie ein Leuchtthurm stand im wilden Meer,
— — — — — — — — — —
— — — — — — — — —.

Der sich vor dem seichten Hohn der Spötter
Keines Zolles Breite je gebeugt,
Diesen Mann, der für die Vatergötter
Deutschen Volkes lebenslang gezeugt. —"

An uns, die wir mit dem Dichter an dieser geweihten Stätte weilen, tritt das ernste Mahnwort heran, den Idealen des großen Todten treu zu bleiben und ihn zu ehren von Geschlecht zu Geschlecht. Seine Werke mögen der Gegenwart und kommenden Generation ein leuchtendes Vorbild sein! Kein Volk aber hat mehr Veranlassung, einen verblichenen Heros der Kunst zu beweinen, als die Deutschen, denen er durch Wiedergabe einer großen Vergangenheit die Zukunft zeigte und sie an den gigantischen Gestalten der Vorfahren zu erhöhtem nationalen Bewußtsein erstarken ließ.

— „Seht den Pfad, der in die Wolken leitet,
Dieser Pfad, er heißet Ewigkeit —
Seht den Thron, in Wolken dort bereitet,
Dieser Thron, er heißt Unsterblichkeit.

Beugt Euch, Menschenknie' und Menschengeister,
Der Entschlaf'ne hebt sich aus der Ruh' —
Schweigend wandelt Deutschlands großer Meister
Seiner Heimath bei den Göttern zu." —





Dr. Hans von Bülow.

„Man sehnt sich nach des Lebens Bächen,
„Ach, nach des Lebens Quellen hin!“ —
Göthe: Faust I.

Wir begegnen im Leben öfter, wir möchten sagen: mit einer gewissen Regelmäßigkeit der eigenthümlichen Erscheinung, daß neben dem Genius eines Künstlers eine stark entwickelte menschliche Schwäche sich geltend macht, welche den Strahlenglanz des Ersteren nicht unbedeutend verdunkelt. Könnten wir uns emancipiren von jeder Subjektivität und durch eine streng sachliche Betrachtung den Menschen vom Künstler getrennt halten, so würden wir den Abzug, die Qualitätsminderung dieser Mischung nicht empfinden. — Allein zu solcher Objektivität gehören andere Menschen als wir, denen vermöge des gegebenen körperlichen Substrates auch unwillkührlich eine Beimischung der menschlichen Seite in die Kritik des geistigen Elementes octroyirt wird. — Ohne Frage wirkt daher für unsere Beurtheilung — vorausgesetzt, daß wir es mit einem reproduktiven Künstler zu thun haben! — das persönliche Auftreten mit Wenn auch die künstlerische Leistung stets das maßgebende Wort zu reden hat, so mildert ein gefälliges Auftreten nicht selten Schwächen des Gebotenen, — dagegen verdirbt eine anwidernde oder abstoßende Eigenthümlichkeit des Menschen als solchen oder als auftretenden Künstlers den Kunstgenuß, den die Vollendung darbot.

Was für eine Fülle von Material hat Hans von Bülow in den letzten Jahren den Zeitungs-Spalten großmüthig gegönnt! — Selbst das kleinste Winkelblättchen hat sich mit diesem extravaganten

Menschen und seinen Ueberspanntheiten befaßt, — um darüber den großen Genius und seine Leistungen zu vergessen. — Das Gespräch in den feinen cercle's, das Pro und Contra der musikalischen Fachzeitschriften, das Witzeln der politisch-humoristischen Zeitungen und der Tagespresse, — Alles knetete mit einem gewissen inneren Wohlbehagen in diesem Sauerteig herum, glücklich darüber, daß das hungerleidende Reporterthum endlich einmal wieder ein Objekt gefunden. — Bülow war nicht allein als Künstler, sondern auch als kaustischer Cicerone aufgetreten und hatte durch wenige Worte, die er gelegentlich oder ungelegentlich zum Besten gab, einen Sturm des Unwillens hervorgerufen. —

Was den Künstler zu diesen Thorheiten getrieben hat, ist nicht recht klar. — Berücksichtigt man seine wissenschaftliche Bildung, so schwindet der Gedanke, daß hier eine geistlose Reclame vorliegt; auch bedarf ein Mann wie Bülow bei der Berühmtheit seines künstlerischen Namens der Reclame kaum. — Persönliche Antipathien mögen nicht unbedeutend in die Wagschale gefallen sein; namentlich gilt dies von jener — im Grunde übrigens zutreffenden! — Bemerkung, die er gelegentlich der Aufführung des Meyerbeer'schen Propheten-Marsches in der Berliner Philharmonie über den „Cirkus Hülsen" machte. — Die Haupt-Triebfeder jedoch mag eine nahezu an Lächerlichkeit grenzende Eitelkeit und Arroganz bilden, deren Knecht Bülow seit dem Anbeginn seines künstlerischen Werdens ist. — Das ganze Auftreten und Geriren des Mannes als Dirigent oder Pianist, — dieser Hochmuthsdünkel, der aus seinen Blicken spricht, — jene herablassende Entwürdigung seines künstlerischen „Ich," die er bei jeder Produktion dem Publikum fühlbar „unter die Nase reibt", — das sind wohl die maßgebenden und motivirenden Faktoren für jene oratorischen Ergüsse, zu denen sich eine hochgradige Nervosität und sociale Unverfrorenheit gesellt. — Wenn wir nun auch schon zugeben müssen (siehe „musikalische Tagesfragen", Heft 4, 5. 1886. Max Chop: „Briefe aus der musikalischen Hölle. II. Kunst und Eitelkeit"), daß die Musik das gefährliche Gift der Selbstüberhebung mehr in sich birgt, als irgend ein anderes Gebiet lohnender Geistesarbeit, — daß der Beifall und die Lobesspenden eines begeisterten Auditoriums nur an den erfahrendsten und festesten Charakteren ohne vereitelnden Einfluß vorübergehen, so darf doch dieses Zugeständniß nicht als Freibrief für

eine Uebertreibung gelten, welche eben als Carricatur in gleicher Weise die Galle, wie die Lachmuskeln in Thätigkeit setzt. — Immerhin noch eher verzeihlich erscheint uns diese Schwäche, so lange sie sich auf künstlerischem Gebiete hält und um der Kunst willen Anfeindungen gröbsten Genre's begeht. Spielt jedoch bei solchen bewußten Thorheiten die Politik eine Rolle, — artet diese aus in Demonstration gegen deutschfeindliche Volksracen und werden sie dabei von einem pflichtvergessen, unpatriotischen Deutschen getragen, wie dies bei demselben Künstler durch seine Liebäugeleien mit den Czechen passirte, so ist es nur als ein gerechter Ausfluß des Nationalbewußtseins anzusehen, wenn wir Deutsche solchen Herren die Thüre weisen und sie hinauswerfen, ehe wir sie gehört. — So erging es Bülow in Dresden nach den Prager Skandal-Affairen.

Es haben sich bei dieser That natürlich eine Anzahl „deutscher" Blätter auf die Seite des Blamirten gestellt und sein Handeln mit dem bekannten Deckmantel christlicher Liebe zu entschuldigen gesucht: „Die Kunst sei international; sie kenne keine Privilegien, welche sie einem Volke als Separat-Eigenthum zusprächen." Das mag zutreffen, so lange sie ihrem wahren Zwecke dient. Wird sie als Mittel politischer Poussade verwendet, so treten wir ihr eben auch als Politiker gegenüber und zeigen dem taktlosen Deutschen, daß sein Handeln eine Züchtigung verdient. —

Als seiner Zeit der Saint-Saëns-Skandal alle Kreise in Bewegung setzte, hatten wir einen Franzosen vor uns, dessen Nationalität sein Vergehen in milderem Lichte erscheinen ließ. — Wenn jedoch ein Deutscher sein Volk verläugnet und als halber Verräther mit dem feindlichen Heerlager liebevoll correspondirt, so haben wir nur von unserem Kriegsrecht Gebrauch zu machen und den Patron moralisch zu stranguliren. —

Hans von Bülow hat diese Lynch-Justiz in unangenehm-fühlbarer Weise in der Stadt erfahren, in welcher er das Licht der Welt erblickte. Mit dieser Züchtigung haben wir uns als versöhnliche Deutsche zufrieden gegeben. Mag er sich an dieser Lektion den Zahn der Arroganz ausgebissen haben. Im Wiederholungsfalle könnten sich ihm die Herzen des Volkes, das ihn groß zog und ihm seine

künstlerische Bedeutung verlieh, für immer verschließen. — Mag er dann zu seinen geliebten Czechen gehen und von Thür zu Thür betelnd ein neues Heim suchen. Deutschland hat nur Platz für den Künstler Bülow, nicht für den Menschen. Da es den letzteren vom ersteren nicht sondern kann, wird es eventuell auf beide zu verzichten wissen. —

Hiermit mag gleich anfänglich ein Punkt im Leben des zu besprechenden Mannes abgethan sein, der vielleicht zu Skrupeln hätte Veranlassung geben können. Eng verwoben mit der künstlerischen Leistung und ihrem Effekt ist das künstlerische Auftreten und das Geriren vor dem Auditorium sicherlich, und Niemand wird uns den Vorwurf machen können, daß wir eine heterogene Materie der objektiven Beurtheilung untermischten. Allein der Contrast zwischen Mensch und Künstler ist bei Bülow ein so unversöhnlicher, daß es füglich gerathen erscheint, das in unseren Augen Unwesentliche fallen zu lassen, da es nur beeinträchtigend auf die künstlerische Würdigung wirken muß. Um nun aber von Vornherein den Anschein eines judex suspectus abzustreifen, wollen wir durch eine Art von „Theil-Urtheil" diesen „Prozeßstoff ausscheiden", um desto freier und ungezwungener hantiren zu können. — So macht es der Richter bei voluminösem Prozeßmaterial, in dem er sich feststehende Thatsachen durch definitiven Spruch aus dem Wege räumt und dadurch eine klarere Uebersicht gewinnt; — warum nicht auch der kritische Richter, wenn er glaubt, ein Thema im Verhältniß seines Werthes zur Genüge behandelt zu haben? —

Wollen wir die Devise und Aufschrift unseres Werkes „zeitgenössische Tondichter" auch auf Bülow ausdehnen, so ist dies im Grunde genommen unrichtig. Denn dieser Künstler ist als produktives Genie so unbedeutend, daß er kaum der Erwähnung bedarf. Trotzdem glauben wir nicht, durch die Einreihung seines Namens in die Kategorie der Tondichter eine Inconsequenz zu begehen. — Unter gewissen Voraussetzungen kann nämlich ein reproduktiver Künstler durch die vollendete Leistung zum Neuschöpfer und Neubildner werden, — ein Reformator und Verkünder einer alten Lehre im neuen Gewande. Es geschieht dies um so leichter, je höher der zu interpretirende Stoff steht. — Wenn daher die Lebensaufgabe und das ganze kraft-

voll-geniale Schaffen eines Mannes den Zweck verfolgt, den größten aller Tonpoeten, das ewig unerreichbare Ideal deutscher Musikdichtung zum Verständniß der Allgemeinheit zu bringen so ist ihm der Lorbeer des Selbstschaffers verdientermaßen zu überreichen. Ein solches Ziel nun hat sich Hans von Bülow gestellt; seine apostolische Lehre aber sind die Werke Ludwig van Beethoven's. — Zweifellos steht fest, daß Bülow in dieser Hinsicht den höchsten Platz in der Musikliteratur einnimmt. — Rastloses Streben, pedantisches Studium bis in's kleinste Detail, gewissenhafteste genetisch-anatomische Zerlegung und Gliederung des zu bearbeitenden Stoffes haben seinen Leistungen als Beethoven-Interpret das Prädikat der unübertroffenen Vollendung verliehen.

Bei der Popularität Beethovens und seiner Werke, sowie in Rücksicht auf deren angebliche Faßlichkeit erscheint es auf den ersten Blick als eine Art überflüssiger Selbstaufopferung, wenn ein künstlerisches Genie sein Leben der Interpretation dieses Ideals widmet. — Die Verbreitung jener Werke als solche ist auch nicht die Tendenz des Bülow'schen Strebens gewesen; denn Beethoven kennt ein Jeder, mag er anfangender Dilettant oder perfekter Fachmann sein. — Die Art des Verständnisses, das „Wie" und die qualitative Frage bilden das Moment, welches für jenen in Betracht kommt. — Und hier müssen wir den Thaten Bülow's gegenüber rückhaltlos eingestehen, daß wir eines Verdeutlichers seiner trefflichen Vollkommenheit bedurften. — So erscheint das Lebenswerk unseres Meisters von diesem Gesichtspunkte aus als Erfüllung eines fühlbaren Bedürfnisses, — als eine nationale That im edelsten Sinne, deren Größe uns mit mancher Schwäche und menschlichem Fehl des Vollbringers aussöhnt. Indem Bülow als Pianist, wie Dirigent sich vollkommen in die Ideen des großen Beethoven einlebt, die Schöpfungen dieses Titanen mit peinlichster Präcision und Genauigkeit zum Vortrag bringt, bietet er uns einen Doppelgänger dieses Tondichters, der theoredice nur reproduktiv wirkt, in praxi jedoch ein produktiver Neubildner gegebenen Materials zu nennen ist. —

Die pragmatische Seite der vorliegenden Studie, die Lebensereignisse

Bülow's in rein historischer Form, sind außerordentlich gering und, wie schon öfter erwähnt, nur in den Punkten einer Kundgebung bedürftig, wo sie als wirklich künstlerisch bedingend und in das Schaffen des Besprochenen eingreifend und maßgebend auftreten. So sei auch hier nur ganz aphoristisch dieser Anforderung genügt:

Dr. Hans Guido von Bülow ist geboren am 8. Januar 1830 zu Dresden. Seine praktischen Lehrer im Clavierspiel waren Friedrich Wick, der Vater Clara Schumann's, der engliche Künstler und Verleger Henry Litolff, Componist der Ouvertüren zu „Robespierre" und „Girondisten", und der bereits besprochene Ungar Franz Liszt, während der classische Motetten-Vater Moritz Hauptmann den Jüngling in die Theorie der Musik und die Compositionslehre einführte. — Um seiner Laufbahn eine wissenschaftliche Grundlage zu verleihen, besuchte Bülow als Student der Rechte die Leipziger Universität, von welcher er sich in den Jahren 1850/51 nach Zürich wendete, um dort unter der Aegide des in politischer Verbannung lebenden Richard Wagner's (s. die Besprechung dieses Meisters) seine Kunst-Studien fortzusetzen, die er dann bis zum Jahre 1853 unter Franz Liszt, dessen Tochter er später heirathete, in Weimar abschloß. — Ebenso, wie es selbstverständlich erscheint, daß ein Talent unter dem Protektorate solcher Koryphäen sich zum Genius entfalten muß, ist es eine eigenthümliche und singuläre Erscheinung, daß Bülow trotz der Lehrerschaft Wagner's und Liszt's in den Regionen des reinen Classicismus verblieb. Wir wollen damit keineswegs sagen, daß die beiden Namen mit dem Begriffe der alten Classicität, wie sie eben Beethoven vertritt, unvereinbar wäre; trotzdem aber können wir bei genauer Betrachtung ähnlicher Vorgänge und ihrer Folgen in regelmäßiger Wiederkehr die Erscheinung antreffen, daß die neue Richtung, wie sie Liszt und Wagner einschlugen, von den Schülern dieser Meister fortgesponnen, oder mindestens beibehalten wird und nicht selten in eine gewisse laue Stimmung den rein classischen Idealen gegenüber umschlägt. — Eine starke Neigung hierzu finden wir auch bei Bülow, — nämlich da, wo er als Componist aufzutreten versucht, — trotz seiner g'rade hier genossenen, classischen Vorbildung durch Hauptmann. — Allein er scheint einzusehen, daß die reine Produktivität ein Gebiet ist, das ihm verschlossen bleibt; — so wendet er sich als Theoretiker und reproduktiver Praktiker voll der alten Richtung zu und zeitigt durch diese richtige Wahl seines

vornehmlichen Strebens einen wirklich vollendeten, einzig dastehenden Künstler. —

Nach der Periode seiner Schülerschaft bei Liszt unternahm Bülow, um sich der musikalischen Welt vorzustellen, Concerttournées durch Deutschland, wurde 1855 zum Direktor des Stern'schen Conservatoriums zu Berlin ernannt und erhielt 1863 von der Jenenser Universität den Doktortitel, nachdem ihn Preußen fünf Jahre vorher zum „Königlichen Hofpianisten" ernannt hatte. Von seiner Installirung als Leiter der Münchener Musikschule „zur Begründung eines musikalischen deutschen Styls" im Jahre 1867 durch Richard Wagner ist bereits im vorgehenden Abschnitte gesprochen worden. — Das Jahr 1875 ließ ihn im Triumphe concertirend die neue Welt Amerika durchziehen, das Jahr 1876 England. Nach einer zweijährigen Thätigkeit als königlicher Kapellmeister des Hanoveraner Theaters, während welcher er sich namentlich durch die Direktion und feinfühlige Leitung Wagner'scher Opern auszeichnete, nahm Bülow im Jahre 1880 die Stelle eines Hofmusik-Intendanten in Meiningen an, die er trotz mannigfacher Unterbrechung und Gefährdung in Folge seiner Excentricitäten noch heutigen Tages verwaltet. —

Dies in wenigen Conturen die äußere Lebensgeschichte des Meisters! —

Wenn wir in gleichem Schritt mit den beiden vorgängigen Abhandlungen hier genöthigt sind, die produktive und rein schöpferische Seite Hans von Bülow's zuerst zu betonen, so geschieht dies wahrlich nicht, weil wir etwa den Meister in seinem Element anzutreffen hoffen, sondern weil das Schaffen als edelste Kunstthätigkeit an erster Stelle erwähnt zu werden verdient. — Es giebt nun gewisse Charaktere in der Musiker-, Schriftsteller-Welt, im Gelehrtenthum, kurz in allen denjenigen Kreisen, in denen man sich auf dem Felde geistigen Produzirens hervorthun kann, denen trotz aller Genialität eine Fähigkeit in diesem Fache abgeht. Sie sind unfruchtbar und bleiben es! — Ob sich mit diesem Faktum auch die Einsicht in dasselbe verbindet, ist wiederum eine andere Frage; doch findet man nicht selten, daß Leute in rein querköpfiger Eigenart gerade das Gebiet verlassen, auf welchem sie etwas Großes zu leisten bestimmt wären, um sich einem ausgesprochen erfolglosen Streben in die Arme zu werfen. — Was sie in dieser thörichten Blindheit zeitigen, halten sie für werthvolle Geistes-

produkte. Sie bedenken nicht, daß eine unfruchtbare Muse selbst bei aller angewendeter Operationskunst nie gebären kann, — daß mithin ihre Werke jene künstlichen Treibhauspflänzlein sind gleich dem homunculus, in die Welt gesetzt durch die Ausgeburt der Dummheit, durch Cohibiren, Destilliren und rein künstliche Proceduren.

Bülow hat sich verschiedentlich auf dem Gebiete der Composition bewegt, aber ohne jeglichen Erfolg. Er hat das Vergebliche dieses Strebens eingesehen und sich deshalb seiner großen Lebensaufgabe voll und ganz in die Arme geworfen. Es ist dies ein Schritt, der gerade als Sühne unseres vorhin ausgesprochenen Tadels nicht lobend genug hervorgehoben werden kann! — Aus diesem Grunde bedarf es eines längeren Kriteriums über dieses Stadium des Künstlers nicht. —

Als rein produktive Werke besitzen wir für die Kritik, abgesehen von kleineren Schöpfungen, nur drei: die „Ouvertüre zu Julius Caesar", seine Ballade: „Des Sängers Fluch" nach Uhland's gleichnamiger Dichtung, sowie das in sinfonischem Zuschnitte angelegte Werk op. 20 „Nirwana!" —, eine Orchesterfantasie in Ouvertürenform. — Die lohnendste dieser drei Ideen dürfte die Balladenverarbeitung der Uhland'schen Dichtung genannt werden, da in ihr weder reflexives Element zur Geltung zu kommen hat, wie in „Nirwana", noch auch irgend welche große Muster als Concurrenten vorliegen, wie beim „Julius Caesar." — Eine schöpferisch veranlagte Seele würde diesen hochdramatischen Stoff mit seiner Ideenfülle und Gedankenschöne sicherlich trefflich verwerthet haben, wenngleich wir zugestehen wollen, daß „des Sängers Fluch" weniger zur Orchester-, als vielmehr zur reinen Gesangs-Ballade geschaffen erscheint. — Bülow hat vergeblich Mühe und Arbeit verschwendet. — Gegen die äußere Form ist ein Tadel unmotivirt, — allein der Inhalt ist gedankenarm und tritt in dieser Schwäche um so lebhafter hervor, als wir die Gedankenschöne und den Reichthum poetischer Bilder in der Dichtung von Jugend auf kennen und eine concrete Gestaltung der Situation sich in unserem Gefühls- und Gedankenleben bereits in der Schule eingewurzelt hat. —

Dabei treten auch in Rücksicht auf seine Produktions-Möglichkeit von vornherein Gründe als maßgebend auf, welche die Unvereinbarkeit der entgegengesetzten geistigen Fähigkeiten beider Dichter aussprechen. Ludwig Uhland ist naiv, seine Stimmungsbilder sind dem

Leben unmittelbar entnommen, seine Gedanken natür ch und durch keine Formenkünstelei beeinträchtigt; — Bülow aber ist als Componist, wie bereits erwähnt, reflexiv, seine Tonfolgen entstammen einer Art musikalisch-sophistischer Klügelei. Die naiven Grundgedanken sind mithin durch ihre erkünstelte reflexive Ausdrucksweise in einen unfruchtbaren Boden verpflanzt und verkümmern in ihm gleich den Waldblumen, die aus dem Laube und Moose ihres Heim's in das Treibhaus oder den Garten versetzt werden. Das Ganze rauscht eindrucklos an unserem Ohr vorüber. Wir gewahren in jedem Takt, jeder Harmonienfolge das vergebliche Bestreben des Poeten, etwas Natürliches mit unnatürlichen Mitteln auszudrücken. — Und so bleiben diese Compositionen, einschließlich „Nirwana", bei welcher das reflexive Element vollständig dominirt, lediglich als Studien über den erfolglosen Versuch eines Künstlers, produktiv aufzutreten interessant. Der Tadel, welcher Bülow's Lehrer Franz Liszt verschiedentlich trifft (vergl. namentlich die Besprechung der Faust- und Berg-Sinfonie oben!), erstreckt sich auf den Schüler voll und ganz. Die schöpferische Thätigkeit ist ihm ein verschlossenes Eden und wird es ewig bleiben. —

Dasselbe Schicksal theilen seine Werke op. 14 „Elfenjagd" — op. 19 „Tarantelle" — op. 18 „Walzer" — op. 21 Il Carnevale di Milano. Ballabili e Intermezzi, u. a. m.

Bülow steht gleich seinem Lehrer Franz Liszt als Transcriptor höher, denn als Componist.

Die uns übergebenen Transcriptionen und Arrangements Wagner'scher Werke sind meisterhaft zu nennen. — Das Beste, was er in dieser Hinsicht geboten hat, sind die Klavierauszüge zu „Tristan und Isolde", sowie zu den „Meistersingern von Nürnberg." — Diese Nachbildungen repräsentiren durch die sorgfältige und feinfühlige Bearbeitung und Verwerthung der Orchester-Partitur gleichsam diese letztere selbst. Die außerordentlich schwierige Aufgabe, das polyphone Element der einzelnen Orchesterstimmen in die Leistungsmöglichkeit von fünf Fingern zusammenzudrängen, ist hier in glänzendster Weise gelöst. Wir vermissen kaum das Original, so meisterhaft ist das Arrangement. — Freilich sei bemerkt, daß die technische Seite

aus diesem Grunde dem Spieler ganz außergewöhnliche Schwierigkeiten entgegenstellt, jene Klavier-Auszüge mithin mehr für den Künstler als Studie, für den Virtuosen als technisches Uebungsmittel geschaffen sind. Der Dilettant muß seine Hände von ihnen lassen. —

Den Uebergang zu der interpretatorischen Hauptthätigkeit Bülow's bildet ein Werk, dessen Bedeutsamkeit von uns einer Erwähnung kaum bedarf, es ist die kritisch redigirte Ausgabe der Beethoven'schen Sonaten, — ein Meisterwerk deutschen Fleißes und sorgfältigsten Studium's. Es legt dasselbe das beredtste Zeugniß dafür ab, daß Bülow als classischer Verwalter und Commentator in Feinfühligkeit und tiefem Erschau'n etwas Unübertroffenes leistet.' — Wer Beethoven nach dieser Ausgabe genau und mit peinlicher Sorgfalt studirt, interpretirt den Meister nach seinen eigenen Intentionen. — Das Werk ist nicht auf privilegirte Kreise beschränkt, nicht soll es allein dem Fachmusiker als Leitfaden dienen, wie leider die irrige Annahme grassirt; es würde sich für jeden Laien und Dilettanten, der es mit der Kunst einigermaßen ernst meint, empfehlen, von den zahllosen Beethoven-Ausgaben der Bülow'schen den Vorzug zuzusprechen und dieses Werk als Richtschnur seines Studium's zu betrachten. — Nur durch solche Meister und deren faßliche Darstellung lassen sich die herrlichen Tiefen des Ewig-Schönen durchschauen, nur so vermag der leider verlotterte Dilettantismus eine Art von künstlerischen Anrechtes sich beizulegen. — Wir empfehlen daher diesen Commentar nochmals auf's Wärmste. —

Ebenso mustergiltig, trefflich und durch subtile Redaktion sich auszeichnend, sind die unter dem Titel „Classische Clavierwerke" heftweise erschienenen Compositionen anderer Tondichter als Bach, Scarlatti, Haydn, Field, Händel, Schubert, Weber, Mozart, Mendelssohn zu nennen. —

Ehe wir zur reproduktiven Thätigkeit Bülows als Pianist und Dirigent übergehen, sei noch erwähnt, daß die schriftstellerischen Produkte des Künstlers, seine Abhandlungen über Wagner'sche Opern und Essays über die neudeutsche Musikrichtung durchweg geistvoll gehalten sind. Zwar athmen sie oft einen Cynismus, der sich von den persönlichen Eigenheiten auch auf die

Diktion überträgt; doch sind sie andrerseits durchwürzt mit wissenschaftlicher Tiefe und einer Gedankenfülle, welche den rigorosen Charakter mildert. —

So treten wir denn nunmehr an den Künstler in seinem ureigenen Elemente heran, — Bülow als Pianist und Dirigent, — wir möchten sagen, als interpretatorischer Practiker der Classicität! —

Während, wie bereits gesagt ist, in compositioneller wie literarischer Hinsicht eine ausschließliche Anlehnung an neuere Muster und deren Richtung constatirt werden muß, bietet uns diese neue Seite des Meisters einen fast unvereinbaren Contrast mit jener Tendenz. — Ein Doppelwesen scheint in ihm zu gleicher Zeit in Aktion; — freilich der eine Theil verkümmert und als schwacher Versuch einer Genialität, — der andere ausgebildet zu vollendeter Formenschöne und durch seinen Anblick labend und erquickend. — Die scheinbare Unvereinbarkeit dieser zwiefachen Natur aber führt sich auf eine irrthümliche Annahme zurück, die mit der fortschreitenden Geltendmachung neudeutscher Kunstprincipien und moderner Musikrichtung in stetigem Wachsen begriffen ist: — es ist dies der Glaube, daß die musikalische Direktive der Gegenwart die Verehrung des Althergebrachten ausschließt. — Es bedarf keiner Betonung, daß diese Ansicht absurd sei, trotzdem sie vom Standpunkte ihrer Vertheidigung aus manches berechtigte Motiv in sich zu bergen scheint. — Charaktere, welche denjenigen nicht in Ehren halten, von dem sie gelernt haben, — die Mutter nicht lieben, von deren Brüsten sie des Lebens Kraft und Fähigkeiten gesogen, sind eben zu verachten. Erscheinungen dieses Genres sind bei der Undankbarkeit der Welt, wie auch im praktischen Leben, keine Seltenheit; — jedoch gilt für sie eben jenes Verdikt: Die Verachtung! — Es sind excentrische Sprudelköpfe und „kunstsocialistisch" gefärbte Naturen, die in problematischem Wühlen und Vorwärtsdrängen nicht wissen, was sie wollen. Sie haben einen Meister als Vorbild, den sie jedoch nur halb verstehen. In einseitiger Beurtheilung dieses Ideals verfallen sie in Uebertreibungen, welche sich durch ihren eigenen Charakter der Mitwelt gegenüber rächen. — Die größten Vertreter neudeutscher Tondichtung, die auch hier nur als maßgebend hingestellt werden können, haben den Classicismus hoch gehalten und seinen Einfluß auf ihre Produktivität nie geläugnet, —

nein, stets dankbar anerkannt. — Auf seiner Basis bauen sich denn auch die Kunstwerke der Gegenwart auf, — er bildet das Fundament und den Boden für dieselben. Wer das verkennt oder verkennen will, ist entweder ein narrenhafter Thor oder ein perfider Läugner. Sein Kunstverständniß reicht nur bis an die Grenze des Gehörten, nicht darüber hinaus, — oder sein Wille steht mit der Ueberzeugung im Widerspruch und verurtheilt sich durch diesen unsinnigen Contrast von selbst. —

Wenn daher Bülow die Hauptaufgabe seines Lebens der Interpretation Beethoven'scher Werke zuwendet, so erfüllt er damit einmal einen Akt natürlicher und durchaus gerechtfertigter Dankbarkeit; sodann aber begeht er eine nationale That, deren Größe wir uns bewußt sind und für deren aufopfernde Hingabe ihm sein Volk zu ewigem Danke verpflichtet ist. — Und ein beredter Beweis für diese Gesinnung im Herzen des deutschen Volkes ist sicherlich der vergebende und versöhnende Empfang in der Metropole des Reichs gewesen, mit welchem Bülow nach den Prager, Dresdener und früheren Berliner Skandal-Affairen begrüßt wurde, trotzdem er in einer Stunde schlechter Verdauung das deutsche Nationalgefühl mit Füßen getreten hatte. — — — —

Bülow ist als Pianist eine bedeutendere Erscheinung, denn als Dirigent. — Wir möchten sagen, er übertrifft in dieser Eigenschaft auf der ihm eigenen Fährte selbst Liszt, — nicht in virtuoser Technik, nicht in der Urgewalt der musikalischen Conception, wohl aber in der Feile und Durchdachtheit des Einzelnen. — Liszt ist jener Spieler, der den großen Effekt, — die massige Totalwirkung im Auge hat und diesen Zweck mit seiner einzig dastehenden technischen Veranlagung zu einer unfaßlichen Wunderleistung emporschraubt; — Bülow ist ein halb exclusiver Virtuos. Er spielt für Laien als unnachahmlicher Virtuos, für den Kenner als Interpret und Verarbeiter der vorgenommenen Gedanken mit einer Delicatesse und Sorgfalt im Studium des kleinsten Details, daß es schwierig erscheint, von den vorgebrachten Schönheiten auch nur die Hälfte im Andenken zu festigen und nachahmend für eigene Zwecke zu verwerthen. — Er nimmt eine Beethoven'sche Klavier-Sonate, ein Concert taktweise vor, zerstückelt sich die Perioden und kleineren Abschnitte in ihre einzelnen

Theile, wie ein Naturforscher die Pflanze zur mikroscopischen Untersuchung zerlegt. So lernt er das Material der Zusammensetzung kennen, — fügt es dann selbst wieder zum gigantischen Bau des Meisters empor und bietet uns durch das Totalbild einen imposanten Anblick, — einen Genuß der ungetrübten Freude. — Sein Spiel ist von außerordentlich delicater Ausdrucksweise. Jeder Finger weiß, was er will, ohne sich in seiner auszuführenden Melodie unangenehm vorzudrängen. Die classische Technik perlt mit unfehlbarer Reinheit und Grazie dahin, gleich dem Silberquell, der aus dem Moose des schweigenden Waldes entspringt, munter über das graue Gestein hüpft und durch sein Plätschern die Monotonie der ernsten Stille unterbricht. — Das Vorgetragene erscheint als zwang- und mühelos hingeworfene Skizze, als das Werk einer momentanen Inspiration. Die schwierigste Technik gleitet auch im Rahmen einer äußerlichen Ruhe dahin, die nichts verräth von diesem Charakter des Produzirten, — während einfache Melodik sich bereit macht und mit einer unsagbaren Gewalt das Gefühl afficirt. — Tausend kleine Ornamente, die wir mit Gleichgültigkeit als solche übergehen, erhalten durch Bülow's Wiedergabe ihre Motivirung, — ihren Zusammenhang zur Total-Schöpfung. Durch sein Einleben in Beethoven's Riesengeist erscheint er nicht als reproduzirender Künstler, nicht als Verwalter fremder Ideen, — er schafft im Momente der Wiedergabe gleichsam eigene Gedanken undbringt dieselben zum Ausdruck und Gehör des staunenden Publikums. Sein Spiel zeigt selten Abstufungen; es ist gleichmäßig vom Anfang bis zum Ende. Nicht ermattet es zum Schluß in einer berechtigten Reaktion der Aufregung und schwindenden Kraft. Eher kann man behaupten, daß Bülow sich in jedem Concerte erst in seine gleichmäßige, musikalische Stimmung hineinarbeiten muß, was denn auch mit wenigen Takten geschieht. — Nie befällt den Hörer jenes ängstliche Gefühl, das in der Abspannung und Kraftminderung des Spielenden seinen Ursprung sucht. — Bülow wickelt seine Aufgabe mit meisterlicher Ruhe als Cabinetstück in genauer Verfolgung der Einzelintention ab, sodaß der Schluß nicht als solcher, sonders gleichsam eine Einleitung zum Folgenden erscheint. — Auf diese frappirende Ausdauer ist es denn auch zurückzuführen, daß der Meister einen vollen Concert-Abend mit seinen eigenen, unmittelbar aufeinander folgenden Leistungen auszufüllen ver-

mag. — Zu einem Concerte am Leipziger Gewandhause wählte er sechs Sonaten Beethoven's, die er unter Berücksichtigung einer größeren Pause in schneller Aufeinanderfolge absolvirte. Das Programm stand im Widerspruch mit seiner Ausführung. Die Ankündigung schreckte ab, die Leistung fesselte, ohne zu ermüden. — In der Berliner Philharmonie brachte Bülow Beethoven's Es-dur- und G-dur-Claviervoncert auf das Programm eines Abendconcertes. Er hat diese beiden Riesenschöpfungen ohne die leiseste Spur einer Ermattung wiedergegeben und das Publikum vor eintretender Sättigung durch tausend kleine Finessen und geistreiche Auffassungen bewahrt. — Er versieht mit seinem (dem Meiningischen) Orchester nicht allein die Stelle des vortragenden Virtuosen, sondern zugleich die des Dirigenten. Vom Flügel aus leitet er durch Kopfnicken und Blick das accompagnirende Orchester mit einer Leichtigkeit, als sei dies eine nebensächliche und untergeordnete Thätigkeit. — So erscheint bei ihm Alles selbstverständlich und natürlich in Spiel und Leitung. Diese Sicherheit überträgt sich aber naturgemäß auf das Auditorium und gewährt diesem den ruhigen Genuß des Gebotenen, unbeeinträchtigt durch jene bekannte, bange Angst, die sich fast regelmäßig vom Auftretenden in die Gemüther der Hörenden fortpflanzt. —

Freilich können wir uns den Tadel nicht versagen, daß jener Ruhe des Künstler's eine nahezu störende Eitelkeit, fast möchten wir sagen: „Arroganz“ zu Grunde liegt, welche offen durch Mienen und Bewegungen zu Tage tritt und nicht selten komisch wirkt. — Wenn ein Vortragender allseitige Ruhe verlangt, so finden wir dies gerechtfertigt und können nur billigen, wenn derselbe mit dem Anfang seiner Leistung wartet, bis sich der Tumult der Zwischenpause im Auditorium gelegt hat. — Bülow besorgt dieses Amt mit vernichtendem Blicke in das Publikum und in merklich nervöser Aufregung. Da nun seine Concerte stets überfüllt sind und es mit steigender Menschenanzahl immer schwieriger wird, jene völlig geräuschlose Ruhe zu erzielen, die Bülow verlangt, so vergehen mitunter Minuten peinlichen Wartens, in denen sich der Meister nicht genirt, durch ein lautes und langgedehntes: „Bst!“ vom Podium herab seine Wuth zum Ausdruck zu bringen. Bei seinem in letzter Zeit häufiger entwickelten Redner-Talente schwebt man daher in fortwährender Angst, er werde eventuell einige seiner unpassenden Sarkasmen aus der Vor-

rathskammer seiner Nervosität unter das Publikum schleudern. — Während des Spiels steckt er jene Gönnermiene auf, die, um mit Fritz Reuter zu reden, so viel bedeuten soll, als: „Pat' mal up, jetzt kümmt wat!" — Wagt es vollends ein Sterblicher, im Auditorium seinem Nachbar einige Worte zuzuflüstern oder auch nicht die nöthige Aufmerksamkeit zu zeigen, — dann wehe! — Bülow's Blicke drücken ihm vor dem ganzen Publikum das Brandmal seiner Schandthat auf die Stirn! — Und diese nervöse Unbescheidenheit, — der man stets das Herablassende in der Vorführung der Leistung anmerkt, beeinträchtigt, trotzdem sie rein persönliche Schwäche ist, nicht unwesentlich den künstlerischen Erfolg. — Man sollte den Meister hören, ohne ihn zu sehen, — da man gegen sein pretentiöses Wesen als sterblicher Mensch unmöglich gleichgültig sein kann, und auch Bülow dem Alter entwachsen ist, in welchem solche unangenehmen Fehler und rücksichtslosen Excentricitäten durch Opposition oder moralische Geißelung gebannt werden könnten. —

Zu den trefflichen Leistungen des Meisters als Pianist gesellt sich eine staunenerregende Gedächtnißkraft, welche ihn alle seine Programm-Nummern als Solist wie Dirigent auswendig vorführen läßt. — Ein Kunststück ist dies auch sicherlich, wenngleich wir bestreiten, daß es eine Kunstthat ist. Ein aus dem Kopfe vorgetragenes Werk trägt allzusehr das Gepräge der Mechanik an sich; denn es ist kein Spielen nach dem geistigen Gehöre, ein momentanes Zusammensuchen und Finden der dem Hirn und Herzen eingeprägten Melodie, sondern eine reine äußerliche Technik der Hand, welche durch die Länge der Uebung genau fühlt, welche Distancen sie zu greifen hat und wie die einzelnen Tonfolgen aufeinander formell abzuwickeln sind. Nur eine ganz geringe, untergeordnete Thätigkeit fällt bei dieser Arbeit dem Geiste zu. Derselbe spielt gleichsam die Controle der Finger und hilft diesen in der Mechanik durch den Vergleich der eingeprägten Melodik mit ihren Executionen. — Das Auswendigspielen, das in der Neuzeit nicht nur Manie des Vortragenden, sondern gleichsam Nothwendigkeit und Erforderniß geworden ist, weist hiermit zu sehr auf das rein technische und mechanische Moment der Leistung hin und schwächt also seine Wirkung nicht wenig ab. — Wenn aber nun der höchste Triumph eines Klaviertechnikers, eines Virtuosen derjenige ist, der ihn in der Reproduktion gleichsam zum Neubildner macht, so

muß er, um diesen Schein zu wahren, auch jede die Wirkung beeinflussende Eigenthümlichkeit wegfallen lassen. — Es ist richtig, daß es einen freien und ungezwungeneren Eindruck macht, wenn ein Pianist ohne Noten spielt, — aber zugleich mit dem Gedanken: „Wie schön spielt der Mann!" — verbindet sich der Ausruf im Herzen des Hörers: „Wie lange muß der Künstler studirt haben, bis er das Stück in dieser Perfektion aus dem Kopfe spielt!" — Und durch diesen Hinweis auf die mechanische Seite wird das Originelle und Ureigentliche in der Wirkung abgeschwächt. —

Wunderbar bleibt es immerhin, wie es Bülow fertig bringt, eine solche Stofffülle im Kopfe zu behalten, ohne beim Vortrag ein einziges Mal zu stocken oder eine Motiv-Verwechselung zu begehen. — Die Gedächtnißkraft, welche sich in dieser That uns Staunenden zeigt, ist wiederum ein Beleg für die eiserne Consequenz und den festen, unbeugsamen Willensernst, mit welchem der Mann seine Lebensaufgabe voll und ganz durchschaut. —

Als Liszt-Spieler ist er durch manchen Schüler seines Schwiegervaters überflügelt worden, was die technische Vollkommenheit und massige Wirkung anlangt; nur in den Cabinetstückchen Liszt's, in den weich gehaltenen und von perlender Feintechnik durchsetzten kleineren Werken behauptet er als deren Interpret ebenfalls den ersten Platz. —

Seine Leistungen als Dirigent sind so allbekannt, daß sie eigentlich einer Erwähnung kaum bedürfen — Durch eine Reihe von Jahren (seit 1880) hat sich Bülow im Meiningischen Hoforchester eine Corporation geschaffen, welche in mustergültiger Art und Weise den Intentionen des Dirigenten folgt und an seinem Tactstocke hängt. Er scheint mit seinen Leuten in Eins verwachsen und diese mit ihm. Die Präcision in der Ausführung und namentlich die tadellose Rythmik, Reinheit, sowie das Moderamen in allen Nüancirungen der Klangfarbe sind einzig dastehend. — In der orchestralen Leitung und dem Einstudiren der einzelnen Piecen befolgt Bülow dieselben Principien, die ihn als Pianist beseelen: Zergliederung des Ganzen in die einzelnen Theile und originelle Zusammensetzung aus den so geschaffenen Einzelheiten. — Er ist peinlich genau und stellt in den Proben oft starke Anforderungen an seine Leute. Dafür bietet er in der Aufführung Vollendetes. — Er hält sich als Dirigent nicht einseitig an Beethoven, wenngleich auch hier dieser

Tondichter sein Ideal zu sein scheint, sondern er bringt gleichzeitig die verschiedensten modernen und classischen Componisten auf das Repertoir. Oft setzt er geradezu eine gewisse Tendenz in das Studium einer sog. „abgedroschenen Sache", um durch eine feinfühlige Neubearbeitung nach seinen Tendenzen den Beleg zu liefern, daß man selbst das Alltägliche interessant machen kann. — Seine Direktion trägt jene selbstbewußte Ruhe, deren Vorzüge und Eitelkeitstadel wir schon früher betonten. — Sicherheit in der Führung des Taktstockes, Feinfühligkeit in der Interpretation des Dargebrachten, peinliche Sorgfalt in den kleinsten Directiven für den Einsatz der einzelnen Instrumente, für ein crescendo, mezza voce, sforzando oder pianissimo und das durch und durch in jahrelangem Studium geschulte Orchester wirken in inniger Harmonie und erzeugen stets ein Meisterwerk. — Die Mittelmäßigkeit ist ein Gebiet, welchem Bülow völlig fremd gegenübersteht. Wie er selbst ein abnormer Charakter ist, so tragen seine vorgeführten Leistungen, weß Genre's sie auch sein mögen, den Zuschnitt des Apparten. Er ist eben durchweg originell in seiner reproductiven Funktion; — aber das Originelle ist nicht Hans von Bülow selbst und seine subjektive Auffassung, der Künstler erscheint uns vielmehr im Gewande des vorgenommenen Tondichters als dessen getreue Copie, verwechselbar mit dem Original und darum originell. —

Wie wir am Eingang des Essay's betonten, ist es für den Musiker Bülow vortheilhafter, wenn man den Menschen, soweit dies möglich ist, wenig betont. Wir haben kein Anrecht darauf, durch menschliche Schwächen uns und Anderen die künstlerische Werthschätzung zu verleiden. Die Andeutungen mögen genügen, die fragmentarisch-skizzirten Charakterzüge diese Seite abzuthun. — Der Künstler und seine Bedeutung soll beurtheilungsmildernd für sociale Schwächen eintreten; das deutsche Volk soll in der Allgemeinkritik nicht zu rigoros verfahren und an die Segensthaten denken, welche der nervöse Bülow als Verwalter seines geistigen Amtes der Welt erwies. Sie sind nicht gering! — Die reformatorische Thätigkeit erstreckt sich nicht auf rein originelles Schaffen, aber sie repräsentirt apostolische Verbreitung einer Kunstlehre, deren Principien dem Deutschen sowie der gesammten Kunstwelt unerläßlich nothwendig sind. Diese Verkündigung geschieht mit einem glühenden

Feuereifer und ist Lebensaufgabe im edelsten Sinne. Ihr segnender Einfluß verläugnet sich nicht und tönt als Dank seinem Verwalter aus der Begeisterung von vielen Millionen Menschen entgegen. Er soll ihn annehmen und nicht mit der gewohnten, beleidigenden Schärfe ablehnen. Weil er sich des Beifalls gewiß ist, verschmäht er ihn in scheinbarer Bescheidenheit — oder auch Unbescheidenheit. Und dennoch ist er im Erfolge von jenem abhängig. — Die freudige Zustimmung der Menge mag ihm nicht sein: Ironie oder nebensächliches Beiwerk; von ihr lebt er, in ihr findet der Künstler neue, anregende Kraft zum schaffenden Streben. Sie ist unerläßlich nothwendige Ergänzung in der Kette seiner Lebensthaten, ihr Mangel Unterbrechung und disharmonische Leere. — Die Großthat seines Lebens ist als solche im eigentlichen Sinne abgeschlossen, wenngleich nicht ohne störende Accorde. Mag der Lebensrest des Meisters den versöhnenden Epilog repräsentiren, mag er vervollkommnend auf frühere Phasen rückwirken, — die Gegenwart erfreuen und der Zukunft die Unvergeßlichkeit seiner künstlerischen Wohlthat im Herzen der Welt schenken! —





Joachim Raff.

„Die Masse könnt Ihr nur durch Masse zwingen;
„Ein Jeder sucht sich endlich selbst was aus.
„Wer Vieles bringt, wird Manchem Etwas bringen,
„Und Jeder geht zufrieden aus dem Haus."
Goethe: Faust I.

Wenn der Materialismus der Welt derartige Dimensionen angenommen hat, daß die Verdienste und die Bedeutung unserer Erdenbrüder nach der Elle oder dem Scheffel gemessen werden, — wenn quantitative Fülle das Vorrecht vor der Qualitätsfrage gewinnt, und man die Produktivität rein als solche in ihrer äußerlichen Erscheinung als Maßstab für die Kritik betrachtet, ist Joachim Raff der größte Komponist nicht allein des neunzehnten Jahrhunderts, — nein, aller Zeiten. — Die unserem Essay vorangesetzte Goethe'sche Tendenz, durch Massenwirkung überall, und sei es auch nur einen kleinen Effekt zu erzielen, wird mit der zunehmenden Mache auch mehr und mehr Lebensprincip für den Einzelnen. Die Muse hört nicht auf in Geburtswehen zu ächzen und Kindern das Leben zu geben. Unbekümmert darum, daß die Leistungsfähigkeit sich mit jeder derartigen Procedur abschwächt und die Produkte ärmlich, dürr und wenig lebensfähig das Licht der Welt erblicken, setzt man vergnügt das Werk der Befruchtung fort. Man rechnet auf die divergirenden Geschmacksrichtungen der Menschen und sagt sich, daß unter den zahllosen Embryonen dieser krankhaften Schwängerungsmanie mindestens Einer sich befinde, der dem jeweiligen, absonderlichen Ideenkreise des Betrachters zusagen wird. — So ist Raff in seiner Vielseitigkeit ein Komponist,

der überall Anklang findet, — dessen Werke bald hier, bald da zufriedenstellen und begeistern und der sich zwar stückweise die Blättlein zum Lorbeerkranze seines Ruhms zusammenträgt, jedenfalls aber einen solchen besitzt. — Ob dieses Bewußtsein ein sonderlich zufriedenstellendes ist, bleibe dem subjektiven Ermessen des Einzelnen überlassen. Zeitgemäß kann ein derartiges Bestreben jedenfalls genannt werden, wenn auch nicht ideal. — Der Rückblick auf die Schaffensthätigkeit solcher Leute gleicht einem sog. „Bazar für Alles", in dessen Schaufenstern eine erdrückende Fülle heterogenster Gegenstände aufgestapelt ist. Die Vorübergehenden verweilen, durch die Absonderlichkeit angelockt, vor dieser Ausgeburt der Reclame, das Auge überfliegt die Masse des Gebotenen, — und ein Jeder findet einen Gegenstand seines Interesses, den er besitzen möchte und der seine Kauflust reizt. —

Es liegt uns fern, die Bedeutung Raff's für die Kunst in Frage zu stellen, ihm den gebührenden Lorbeer für deutschen Fleiß und deutsche Arbeit vorzuenthalten oder durch eine gewisse Kaustik zu beeinträchtigen. Es giebt Nichts, das nicht lächerlich gemacht werden könnte, wenn die Tendenz des Pessimismus und häßlichen Verkleinerns den Beurtheiler beseelt. — Wie aber jede voreingenommene oder von einseitigen Principien geleitete, verderbende Kritik ihren eigentlichen Zweck verfehlt und um ihrer Tendenz willen verwerflich ist, ebenso wenig kann ein Optimismus gutgeheißen werden, dessen Worte mit versöhnlicher Milde über die Schwächen des Beurtheilungsobjektes hinweggehen. Einen sog. Kompromiß-Standpunkt aber verschmäht das ernste Streben mehr noch, als die excentrischen Kontraste, weil sich hinter ihm geistige Hohlheit und oberflächliche Mache verbirgt. —

So dürfen wir weder Raff's Genie wegläugnen, noch auch seine Fehler mit dem Mantel des „freundlichen Wohlwollens" verdecken. — Das Beste an den Werken dieses Komponisten ist die stoffliche Grundidee, die psychische (nicht streng musikalische) Conception des Ganzen. Er beweist in den zahllosen Varianten seiner musikalisch zu verwerthenden Stoffe und in der Wahl derselben, daß ihn ein wahrhaft edler und großartiger Idealismus beseelt. Die Motive zu seinen Schöpfungen sind in den meisten Fällen originell und echt dichterisch. — Er ist Programm-

Musiker durch und durch. Seine Objekte aber, die er zum Ausdruck in Tönen verwerthet, tragen nicht den leisesten Anhauch der Reflexion. Gleichsam geflissentlich hat er doch absichtslos und halb instinktiv nach Material gegriffen, welches denkbar günstig für die Programm-Musik zu verwerthen ist. Nirgends stoßen wir, wie z. B. bei Franz Liszt und auch bei Bülow, auf sogenannte Gedanken-Musik. Seine Grundideen sind poetisch (nicht reflexiv) und darum für den Ton ausdrucksmöglich. Sie sind mit einer gewissen Raffinerie gewählt und tragen den Reiz des Pikanten und der Neuheit an sich. Meist volksthümlichen Genre's und oft sagenhaften Episoden entnommen, haben sie die Tendenz, Natur und Menschenherz in ihren Urgewalten zu schildern. Die Popularität dieser Wahl giebt schon eine gewisse Garantie für den äußeren Erfolg, wennschon Ausführung und Grundidee nicht harmonisch nebeneinander gehen. —

Würde nämlich die Verwerthung dem dichterischen Gedanken entsprechen, so hätten wir in Raff einen Meister ersten Ranges vor uns. So aber rauben die Schwächen seiner musikalischen Verarbeitung außerordentlich viel vom Reize des ihr zu Grunde liegenden poetischen Gedankens. — Denn wenn wir neben das Lob den Tadel stellen, daß sich ein Mangel der Originalität überall fühlbar macht, so führt dies zu böser und ungünstiger Kompensation. Der Komponist steht nur zum kleinsten Theile auf eigenen Füßen, und dieser kleinste Theil ist ein Fehler. Im Uebrigen ist er ein absonderliches Gemisch von Mendelssohn, Schumann, Wagner und modernen technischen, sowie rein äußerlichen Flitterwerkes, das lediglich den Zweck hat, durch bestechenden Reiz und gefällige Form den Inhalt todtzuschweigen, — seine Leere zu verdecken. —

Ein reines Original zu verkörpern ist ja nun allerdings eine Aufgabe, deren Anforderungen im Laufe eines Jahrhunderts nur Einzelne genügen. Völlig unbeeinflußt und aus dem eigensten produktiven Können eine selbständige Ideenrichtung zu zeitigen, wird, je weiter die Kunst und ihre täglich sich mehrenden Vertreter vorschreiten, ein immer schwierigeres Amt. Wir wollen auch diese Aufgabe nicht stellen. Wir verlangen nur, daß ein Komponist innerhalb der durch Geistesverwandtschaft oder Nachfolge gezogenen Schranken originell sein soll. Und das geht Raff beinahe gänzlich ab. Er erscheint als willkommener Tondichter im Gewande

des reinen Epigonenthums, — als fragliche Größe da, wo er Original sein will. Eine Sühne für diese Kontraste ist undenkbar. Verargt uns die Doppelnatur auch nicht den Genuß des Schönen in seinen Werken, so macht sie die objektive Kritik doch bedenklich im Zuspruch des Lobes. Man ist zwischen die Fragen gestellt: Ueberwiegt das Gute seiner Imitation das Schlechte eigenen Schaffens? — Haben wir ein Anrecht, im Falle der Bejahung obiger Frage die Unselbständigkeit lobend anzuerkennen? — Bahnen wir durch solches Präjudiz nicht seichteren Köpfen den Weg zur Unsterblichkeit und verkümmern dem wirklichen Originale jene verdiente Ausnahmestellung in der Welt der Kunst? —

Diese Fragen mögen offen bestehen bleiben; ein Jeder kann ihre Beantwortung nach seinem Gefühle fällen! —

Der Grund zu den besprochenen Misèren findet seinen Ursprung in den Lebensverhältnissen Raff's, welche durch zufälliges Zusammentreffen jene Doppelnatur bewirkten, als deren Sklave uns der Komponist entgegentritt. Raff (geboren am 27. Mai 1822 zu Lachen im Canton Schwyz) hat erst in späteren Jahren, als die Sorge um seine Existenz und das materielle Dasein ihr Ende erreichte, der Kunst die Hand gereicht. Zum Lehrer designirt und auf dem Jesuiten-Lyceum seiner Heimath für diesen Stand vorbereitet, hat er die Urkraft der Jugend seinem Berufe gewidmet, während die musikalische Neigung als Talent nur eine erübrigte Beachtung und Unterstützung erhielt. Als ihn Felix Mendelssohn-Bartholdy, dem er einige seiner Kompositionen zur Durchsicht übersendete, mit lebhaftem Wohlwollen an seinen eigentlichen Lebensberuf wies, war es zu spät, noch einen wirklichen Genius zu schaffen. Während bei Wagner die elterliche Designation als ein höhnender Widerspruch gegenüber dem übersprudelnden Talente erscheint, an den sich der „ungerathene Bube" herzlich wenig kehrt, erscheint Raff's Uebertritt zur Musik als eine verspätete Einsicht in die eigene Selbstbestimmung. — Aus diesem Grunde aber ist der Fleiß und Eifer, mit welchem Raff das ganze Leben hindurch bis an sein Sterbebett seinen neuen Beruf erfaßte, um so anerkennenswerther, — die Unzahl seiner Kompositionen das beredtste Zeugniß für sein rastloses Schaffen. Die Ideenfülle, welche uns hier entgegentritt, der hastende Produktionstrieb, der sich keine erholende Ruhe gönnt, sondern nur giebt, nie receptiv verweilt, würde vielleicht bei zeitiger Pflege

des Trägers ein Original in's Leben gerufen haben. So ist aber der erste Frühlingstrieb durch materielle Sorge und den Zwang der äußeren Noth verkümmert; der ihm folgende Johannistrieb vermag nicht jene Urkraft des ersten Sprossens zu ersetzen, — er bleibt ein nachträgliches, halb künstliches Wachsthum, dem seine Entstehungs-Ursache sichtbar anhängt. —

Daß Raff sich in seiner Kompositionsweise eng an Mendelssohn anlehnt, kann nunmehr nicht wunderbar erscheinen, nachdem wir wissen, daß ihm dieser Meister seinen eigentlichen Lebensweg zeigte. Mit der Pflicht der Dankbarkeit verbindet sich das Interesse an den Schöpfungen dieses Tondichters; aus dem Interesse entsteht der Nachahmungstrieb, dem die Unselbständigkeit des Komponisten auf dem Fuße nachfolgt.

Der zweite für die produktive Seite Raff's maßgebende Faktor war seine Bekanntschaft mit Franz Liszt, welchen er auf einer Concertreise durch die Schweiz begleitete und auf dessen Zureden er auch später (im Jahre 1850) nach Weimar übersiedelte. — Während Mendelssohn fast ausschließlich den Gedanken beherrscht, ist Liszt in der äußeren Ausdrucksweise, namentlich aber in jener bereits getadelten technischen Mache für Raff maßgebend. So bleibt als einziges Lob die Conception und ihre Genialität bestehen, deren Größe wir auch nie abstreiten werden. Die Formenkünstelei Liszt's, durch welche die Gedanken-Armuth verschwiegen werden soll, finden wir denn auch in den späteren (namentlich Clavier-) Werken Raff's vertreten. Sie begegnet uns nicht in der originellen, hochmodernen Form seines Vorbildes, sondern mehr als versöhnendes Mittelding zwischen Classicität und Neurichtung, aber sie wirkt ebenso, wie bei Liszt, vielfach unangenehm. Bestechen kann sie nur im Anfang, eine hingeworfene Skizze, ein verschleiertes Antlitz, dessen Conturen in ungewisser Form durch die leichte Seide schimmern. Tritt man dem Ding näher und zieht die Hülle ab, so sieht man ein dürftiges, verhungertes Gesicht, ein abgezehrtes Antlitz ohne Lebensfrische und poetische Fülle. —

Nur in einem einzigen Punkte hat Raff einen originellen Fehler begangen, steht also in keinem Zusammenhange mit seinen im Uebrigen maßgebenden Vorbildern: Er wird sehr oft trivial, und dieses nicht etwa in dem Sinne, daß er bekannte Melodik für sich nochmals ausnutzt, sondern indem er richtige Gassenhauer und musikalische

Gemeinheiten als Objekte künstlerischer Verarbeitung wählt. Eine dieser „Bassermann'schen Dunkelgestalten" in des Wortes übelster Bedeutung ist sein op. 79. Cachoucha-Caprice, ein vielgespieltes Werk, in jeder anständigen Haushaltung vorräthig. — Das Hauptmotiv dieses elenden Machwerkes übt auf jeden einigermaßen feinfühlenden Kunstkenner denselben Einfluß aus, wie der Biß in eine Citrone. Mag es nun daran liegen, daß wir für spanische Tanzmelodien nicht schwärmen, oder aber daß die bodenlose Gemeinheit wirklich so groß ist, — wir bedanken uns entschieden für solche Zumuthungen, die nicht allein dem Kunstideal, sondern auch der deutschen Solidität in's Gesicht schlagen! —

Aehnliche Gelegenheits-Dichtungen mit trivialem Untergrunde sind op. 94. „Impromptu valse", — op. 93. „Dans la Nacelle", — op. 95. „Polka de la Reine", — op. 104. „le Galop", — op. 106. „Fantaisie Polonaise", — op. 166. „Valse champêtre", — op. 156. „Valse brillante", — u. A. —

Noch bedenklicher erscheint uns dieser Hang zur Trivialität, wenn er sich nicht allein in kleineren und durch ihren Charakter denselben eher entschuldigenden Kompositionen einfindet, sondern auch in große Werke sich einschleicht und breit macht. So berührt der Schlußsatz aus dem Violinconcert op. 161. in H-moll, eine marcia in H-dur peinlich; halb frisch und lebensfroh, halb banal und ordinär. Ebenso steht die Marcia aus der großen D-moll Suite für Klavier op. 91 (Frau Cosima de Wagner gewidmet) in verschiedenen Partien hart an der Grenze der Trivialität und „feschen" Rythmik. — Dies Schicksal theilen noch viel Kompositionen. — Wie sie im Großen und Ganzen als hingeworfene Skizzen gelten, ebenso hat sich der Spieler mit einer gewissen nonchalance und Leichtigkeit über sie hinwegzusetzen. Sollen die Schwächen nicht fühlbar werden, so müssen sie mit einer selbstverständlichen Dreistigkeit und Eleganz überspielt werden, in der Reproduktion den Charakter humoristischer Frische an sich tragend.

Doch gilt dieser Vorwurf nur von außerordentlich wenig Werken des Komponisten; es sind meist jene Produkte der momentanen Inspiration, um nicht zu sagen „Langeweile", die zu Dutzenden uns begegnenden kleinen Melodienkränzchen, deren einzelne Blättlein beschrieben zu sein scheinen, weniger ein künstlerisches Ideal zu verwirklichen, als dem Komponisten Handgeld zu verschaffen. — Im Uebrigen

ist es ein anerkennenswerther Vorzug Raff'scher Produktivität, daß sie sich im Ausdruck immer auf einer gewissen Höhe hält und außerordentlich flüssig dahin gleitet. Man fühlt — so namentlich in seinen größeren Werken —, daß der Gedanke ein einheitlicher ist und nirgends die Gußnarben seiner Zusammenformung aufweist. — Den leitenden Ideen sind die kleineren und nebensächlicheren Motive in harmonischer Aehnlichkeit untergeordnet. Nirgends erscheint ein musikalischer Gedanke als deus ex machina auf der Bildfläche; er ist gleichsam bedingt durch seinen Vorgänger und bildet die natürliche Fortsetzung des Voraufgegangenen. So kann man das Ganze in sich abgeschlossen nennen; die Eigenartigkeit in der Melodik des jeweiligen ganzen Tongemäldes wird mit peinlicher Genauigkeit festgehalten und verfolgt.

Raff's Produktivität erstreckt sich auf alle Gebiete musikalischer Leistung. Es giebt kein Feld der Composition, das von ihm unbebaut gelassen wäre. Er hat sich nicht begnügt, in kleineren Schöpfungen flüchtig ihn anwandelnde Gedanken zu verkörpern, — er ist mit zuversichtlicher Ruhe und viel Geschick an die Herstellung der schwierigsten Formenbildungen herangetreten und hat mit Erfolg gewirkt.

Er schrieb Sinfonien*), Sonaten für Klavier allein, für Violine mit Klavierbegleitung, Concerte für Pianoforte, Violine und Violoncelle, Klavier- und Streich-Trios, Quartette, Quintette, Sextette, Oktette, Orchester-Suiten, Klavier-Suiten, Phantasien, Balladen, Chorkompositionen, Cantaten und Motetten, Te Deum und Oratorien, Ouvertüren, gab Bearbeitungen Bach's, Wagner's, Beethoven's u. A. heraus, ja, er versuchte sich sogar mit Erfolg auf schriftstellerischem Gebiete. So war er einer der vielseitigsten und fleißigsten Componisten und seine Opuszahl erreicht die 300. — Die Zeit lohnendsten Schaffens für ihn bleibt sein sechsjähriger Aufenthalt in Weimar von 1850 bis 1856, wo er nicht allein durch den täglichen Verkehr mit Franz Liszt Gelegenheit hatte, sein musikalisches Können und seine Anschauungen zu erweitern, sondern mit den Koryphäen der gesammten, damaligen Kunstwelt zusammenzukommen. Denn Weimar bildete durch den Ruhm des Meisters Liszt den Anziehungspunkt für die Interessenten der musikalischen Welt. Im Jahre 1856 siedelte dann Raff nach Wies-

*) „An das Vaterland" Leonore-Sinfonie, „Im Walde", „Im Frühling", „Im Sommer", „In den Alpen", „Der Winter".

baden über, um hier sowohl als Lehrer, wie namentlich als Virtuos thätig zu wirken und durch rastloses Schaffen die gewonnene Kunstanschauung zu verwerthen. 1877 nahm er die Stelle des Direktors am Hoch'schen Conservatorium zu Frankfurt a. Main an, in welcher er auch gestorben ist. —

Die Fülle des zur Beurtheilung seiner Componisten-Qualität vorliegenden Materials ist eine erdrückende. Es fällt namlos schwer, durch eine feinfühlige Sonderung des Besten vom Minderwerthigen die Kritik zu motiviren und sie ihrer Aufgabe gerecht werden zu lassen. Der allgemeine Charakter Raff'scher Tonschöpfungen ist bereits zur Genüge erwähnt. Er enthält das Gute und Schlechte, das in der Einzelbesprechung lediglich eine Wiederholung zu erfahren haben würde. — Wenngleich die Programme unserer modernen Concerte nicht selten Compositionen dieses Meisters auf's Reportoire bringen, so muß es doch auffallen, daß dies im Verhältniß zur quantitativen Fülle des schöpferischen Nachlasses in keinem Verhältnisse steht. Meist bewegen sich die reproduzirten Werke in einem engen Zirkel, die sorgfältige Auswahl des Besten repräsentirend. — Und führwahr sind auch Raff's Compositionen in der großen Mehrzahl Studienwerke, deren Aufführung nicht für Orchester sich eignet, welche von der Einnahme aus dem großen Publikum leben und von diesem subventionirt werden. — So ist es auch uns beschieden gewesen, die besten und vorzüglichsten Orchesterschöpfungen von einer Capelle zu vernehmen, die ihrer Zeit den Neid der gesammten Kunstwelt wachrief; es war dies die Hof-Capelle zu Sondershausen, ihr Dirigent aber der geniale Max Erdmannsdörfer. — Nicht gebunden an die Gunst des Publikums, unabhängig von irgend welchen finanziellen Fragen, welche mit einem derartigen Unternehmen nicht im Einklange stehen, stellte sich dieser Meister die geniale Aufgabe, vorzugsweise wenig-bekannte Werke moderner Componisten in mustergültiger und unnachahmlicher Wiedergabe vorzuführen. Unter ihnen befand sich auch Joachim Raff. Nicht selten wurde uns sogar das Vergnügen zu Theil, aus dem Manuscript bedeutende Tondichtungen zu vernehmen, deren Reiz selbstverständlich durch diese Thatsache ein erhöhter wurde. So führte er als einer der ersten die wenig bekannte Frühlingssinfonie Raff's auf, verschiedene Orchester-Suiten dieses Meisters (darunter auch op. 194. Suite Nr. 2 in F, in ungarischer Weise, eine fünf Sätze umfassende

Suite op. 210 im Bach'schen Styl für Geige mit Orchester=begleitung, das Raff'sche Celloconcert op. 193 in F, sowie seine Violinconcerte op. 161 in H-moll und op. 206 in A-moll, Alles Werke, die man sonst nur selten zu Gehör bekommt (vergl. u. Abhandlg. über Max Erdmannsdörfer).

Von Belang für uns und den knappen Rahmen unserer Aufgabe können selbstverständlich nur die besten und größten Werke sein. Und von diesen nennen wir Allen voran die beiden Sinfonien op. 177 „Lenore" (Nr. 5) und op. 153 „Im Walde" (Nr. 3). Es behandeln diese Schöpfungen zwei von einander getrennte Materien; während „Lenore" das psychische Gebiet beschreitet und unter Zugrundelegung der gleichnamigen Bürger'schen Ballade das tiefe Seelen= und Liebesleid, die gespenstische Erlösung und Verklärung der Heldin schildert, hat es sich die „Waldsinfonie" zur Aufgabe gemacht, Eindrücke der Natur in märchenhafter und zauberischer Verwebung zur Darstellung zu bringen. — Es ist keine Frage, daß der erstere Stoff und seine Bearbeitung höher steht. — Abgesehen davon, daß das Material an und für sich als dem seelischen Gebiete entlehnt ein weit edleres ist, hat auch der Componist die ganze Fülle seiner Kraft mit selbstloser Liebe der Fertigstellung dieses Werkes gewidmet und sein Können an ihm verschwendet. Dazu kommt das Volksthümliche des Stoffes selbst, die in jedem Herzen lebende Bürger'sche Idee, die mit ihren kräftigen urdeutschen Zügen die Musik unterstützt. Die Dichtung ist völlig frei von jener Künstelei und ungesunden Effekthascherei; jede Tonfolge erscheint natürlich und geboten. — In meisterlicher Vollendung sind die psychischen Contraste auch musikalisch schroff nebeneinander gestellt und darum in ihrer packenden Wirkung gesichert. Die Steigerung des Schaurigen im letzten Satze ist trefflich. Der Todenritt, die Heimholung Leonore's durch Wilhelm, den gefallenen Geliebten, sowie der Choralübergang zur Erlösung und Verklärung tragen beethovenartige Wirkungen in sich. — Nach den aufregenden Modulationen und problematischem Hasten in Melodie und Tonfolge, gießt der Schluß jenen tiefen Seelenfrieden, jene beglückende Harmonie über das Herz, aus welchen das schicksalsergebene Gemüth mit himmelwärts gerichtetem Blicke spricht:

„Geduld, Geduld, — wenn's Herz auch bricht! —
„Mit Gott im Himmel had're nicht!

„Des Leibes bist Du ledig; —
„Gott sei der Seele gnädig! —“

Diesem Werke ist ein unvergänglicher Platz im Herzen des deutschen Volkes gesichert. Raff ist auch in ihm nicht selbstständig, aber seine Muster sind die edelsten. Nicht ein Accord, nicht eine Modulation zeugt von Kunstfabrikation und der Sucht, den Gedanken-Mangel durch äußere Form zu ersetzen. Es ist hier Alles Gefühl. Das Objekt der Verwerthung hochpoetisch und volksthümlich zu gleicher Zeit. Das Ganze gestaltet sich aus einem Gusse narbenfrei und makellos. Der Componist lebt sich voll in die Idee des Programms hinein, sodaß die Tendenz, Programm-Musik zu schaffen, völlig in den Hintergrund tritt, — verschwindet und die Töne eine Deutung selbst zu geben scheinen. Die Effektmittel, welche zur Zeichnung der Riesen-Contraste verwendet werden, sind nicht unangenehm und ihren Zweck widrig verrathend; sie erscheinen als natürlich und der momentanen Stimmung angepaßt. Eine innere Harmonie zwischen Gedanken und musikalischem Ausdruck desselben ist vom Anfang bis zum Ende vorhanden, die Modulationsfülle eine große, und ein halb klassischer Zug durchweht das Ganze.

Grundverschieden von dieser Arbeit ist die weitererwähnte dritte Sinfonie Raff's op. 153 „Im Walde“. — In ihr erlangt der ureigne Charakter des Componisten volle Geltung, — das Programmm behält überall die Oberhand und wird mit jenem Virtuosenthum in der äußeren Technik und Formengewandheit durchgeführt, welche Raff speciell zu eigen ist. Nicht aber gewinnt dieses Element in demonstrativer Weise die Oberhand, nicht erstickt der Gedanke in der Phrase und ihrem Schwulst; er ist getragen von einer gediegenen Grundlage, um welche die Ornamentik in zierlicher und wohlthuender Weise gelegt ist. Jene Urkraft und packende Ideenfülle freilich, der wir in der „Leonoren“-Sinfonie begegnen, findet sich hier nicht vor. Zu ihr vermag sich Raff nirgends wieder emporzuschwingen. Allein die Waldsinfonie ist ein Cabinet-Stückchen in des Wortes edelster Bedeutung. Verräth sie auch die Vorbilder und Muster des Tondichters etwas stark und räumt dem technischen Momente reizvoller Instrumentation einen nicht unbedeutenden Platz

ein, so verkümmert doch in ihm die Totalidee nicht, es erscheint der Ausdruck nicht als Bemäntelung der Gedanken-Armuth, sondern als wirkungsvolle Unterstützung dichterischer Conception. — Raff schildert unter Anlehnung an den altgermanischen Mythos das Leben und Treiben im Walde vom Beginne der Dämmerung bis zum Tagesanbruch. Er verwebt aber dieses Motto mit modernen Ideen und macht es uns darum schmackhafter und reizvoller. Der Einbruch der Dämmerung, das Leben und Weben im Schweigen des Waldes, der Tanz der Dryaden, die niedersinkende Nacht mit ihren erscheinenden Spukgestalten: Frau Holle, Wotan und der wilden Jagd, — dies Alles aufgelöst und in Nichts verschwindend, wie die gerötheten Flockenwölkchen das Herannahen des Tagesgestirns verkündigen, sind Stimmungsbilder, die höchste Anerkennung verdienen. Der Coup, mit dem der Componist im letzten Satze plötzlich die Situation verändert, dieser kleine deux ex machina, wenn er so genannt werden kann, ist ein getreues Seitenbild zur „Leonore". Dort ist es auf das unheimliche und schaurige Hasten des Geisterrittes die ihm folgende Verklärung der Helden, — hier das Verschwinden der Nacht- und Phantasiegestalten mit dem Aufgang der Sonne, dem Anbruch des neuen Tages. — Auch in der „Waldsinfonie" ist der Grundgedanke ein durch und durch poetischer und in Tönen ausdrucksfähig, seine Verwerthung nach technischer wie conceptioneller Seite hin gewandt und ergiebig, — trotzdem aber tief unter „Leonore" stehend. Die Unmittelbarkeit im Gedanken und seiner Wirkung wird durch äußerliche Momente beeinträchtigt. — Die Instrumentation ist, — und das sei von Raff im Allgemeinen gesagt! — eine meisterlich formenvollendete. Der prickelnde Reiz der einzelnen Modulationen wird durch sie erhöht und zur frappirenden Wirkung gesteigert. Als ein wirkliches Musterwerkchen in dieser Hinsicht sei der Tanz der Dryaden hingestellt. — — Die „Waldsinfonie" ist ein Repertoirstück unserer heutigen Concertabende. Sie wird es für die Zukunft bleiben. Denn das, was Raff hier seinem Volke bietet, ist etwas Edles und Erhabenes. Poetischen Reizes voll, das Allgemeininteresse im Grundgedanken erweckend, beanspruchen diese Dichtungen auch das Allgemeinverständniß für sich und sind nicht mit jener hochmuthsvollen Exclusivität geschrieben, welche sie nur musikalisch Privilegirten verdaulich macht und erschließt. — Diese Componisten-Tendenz,

welche in der Neuzeit mehr und mehr ihre Vertretung findet, ist ein Vorkennen des Berufes und Geltendmachung egoistischer Principien. Die Arbeit für Gleichgesinnte und Ebenbürtige ist ein einseitiges Schaffen, eben nicht für die Allgemeinheit, die doch als Träger der musikalischen Ideen und der Kunst überhaupt qua Musik aufgefaßt werden soll. — Raff hat diese Seite seiner Lebens- und Schaffensthätigkeit voll durchschaut, das Lohnende derselben mit speculativem Blicke übersehen. Er ist aber in der Ausübung der also gewonnenen Kunstanschauung zu weit gegangen. Seine Productivität hat sich nicht darauf beschränkt, wahrhaft künstlerisch-poetische Ideen in das Bereich ihrer Verarbeitung zu ziehen, wie wir sie in den genannten beiden Sinfonien gewahren, sondern im rastlosen Eifer ihrer Wirksamkeit auch eine erdrückende Anzahl von Stoffen zu verwerthen, die sehr fraglich genannt werden können und unter dem Niveau der Allgemeinverständlichkeit stehen. Der Hang zur Künstelei und Betonung der Aeußerlichkeit lassen ihn im Gewande des regelrechten, modernen Salon-Componisten auftreten und leider oft länger in dieser Maskerade verweilen, als es sich mit seinem wahrhaft künstlerischen Renommée vereinbart. Für dieses ist es zweckdienlicher und besser, sich Pausen der Erholung und erneuter Conceptionsfähigkeit zu gönnen, nicht blindlings darauf loszuwirthschaften, gleichgültig, was für Material zur Verarbeitung verfügbar dasteht. — So gewinnt es denn bei Raff, wie bereits angedeutet, oftmals den Anschein, als habe der Componist in materieller Noth geschrieben, um sich Geldmittel zu erwerben und durch sie das menschliche Dasein zu fristen. Unvereinbar mit den erhabenen Ideen seiner beiden vorbenannten Sinfonien jedenfalls bleiben jene kleinen Salondichtungen, die von einem Geiste wie Spindler, Jungmann u. a. Fabrikanten eher erwartet werden durften, als von Joachim Raff, dem Schöpfer der „Leonore" und „Waldsinfonie".

Die weiter genannten großen Orchesterwerke op. 96 „An das Vaterland", eine Preis-Sinfonie, — op. 189 Sinfonie Nr. 6: „Gelebt, Gestrebt, Gelitten, Gestritten, Gestorben, Umworben" (Dmoll), — op. 167 Sinfonie Nr. 4 in Gmoll, — op. 201 Sinfonie Nr. 7 in Bdur: „In den Alpen", — op. 208 Sinfonie Nr. 9 in Emoll: „Im Sommer", — op. 214 Sinfonie Nr. 11 in Amoll: „Der Winter", — sowie seine

„Frühlings-Sinfonie" sind nur spärlich auf den Tages-Repertoiren vertreten, weil sie an ursprünglicher und naiver Gedankenfülle, deren Verwerthung und äußerlicher Dankbarkeit weit hinter den besprochenen Erstlingsschöpfungen zurückstehen. Nicht sind die ihnen zu Grunde liegenden Programm-Ideen weniger poetisch, nicht läßt die Instrumentation irgend einen berechtigten Tadel aufkommen, allein die Ueberproduction eines schaffenden Meisters macht sich ihnen bemerklich und geht mit einer Abnahme der Gedankentiefe Hand in Hand. Es tritt hier das schöpferische Unvermögen gepaart mit seinem Ersatze in äußerlicher Technik und Ornamentik lebhaft an den Tag. — Der Componist gleicht hier in seiner Leistungsfähigkeit einem ausgeschöpften Brunnen, dem er gierig jeden Tropfen des spärlich vorquellenden Wassers entzieht, um den Durst zu löschen. Die Befriedigung ist eine halbe nur, die farbenprächtige Aeußerlichkeit vermag uns nicht über diesen Mangel hinwegzutäuschen. — Dennoch sind die Dichtungen als Studienobjecte hochinteressant. Eine Filigranarbeit seltener technischer Vollkommenheit nennen wir „den ersten Blumenstrauß" aus der „Frühlings-Sinfonie", wie denn diese überhaupt lohnender ist, als ihre übrigen Partnerinnen — aber an das Orchester, wie auch den Dirigenten mit außerordentlich schwierigen Anforderungen herantritt. —

Die große Anzahl der Orchesterwerke Raff's übergehen wir füglich. Hinweisen wollen wir auf seine „Jubel-Ouvertüre", seine Ouvertüre zum deutschen Bauernkriege, „Eine feste Burg"; ferner auf op. 117 Fest-Ouvertüre, — op. 123 Concert-Ouvertüre, — op. 163 „Abends", Rhapsodie, — op. 82 Nr. 12 „Die Fischerinnen von Procida", Tarantella, — op. 154 Ouvertüre zu „Donna Kobold", — u. s. w. — Auch in seiner Kammermusik zeigt der Componist außerordentliches Geschick. Doch tritt hier, wo die leuchtenden Vorbilder der klassischen Trias ewig unerreichbare Muster geschaffen haben, durch unwillkürlichen Vergleich mit diesen die Gedankenarmuth Raff's an vielen Stellen empfindlicher als je zu Tage. Die Vorsicht in der lobenden Anerkennung einzelner Leistungen steigert sich mit zunehmender Produktivität. Im Verhältnisse ihrer Zunahme sinkt das Maß ihrer Würdigung. — Wir nennen hier seine Streich-Quartete Nr. 1 in D-moll, op. 77, — Nr. 2 in A, op. 90, — Nr. 3 in E-moll, op. 136, — Nr. 4 in A-moll,

op. 137, — Nr. 5 in G, op. 138, — sowie die cyclische Tondichtung in Quartettform, op. 192: „Die schöne Müllerin"; — weiter sein Quintett op. 83 in A-dur, und die Klavier-Trios: Nr. 1 in C-moll, op. 102, — Nr. 2 in G, op. 112, — Nr. 3 in C, op. 155, — und Nr. 4 in D, op. 158.

Erwähnenswerth dünken uns noch seine Klavierwerke, seine Violin-Compositionen und namentlich seine Lieder. — Selbstverständlich sind von den Pianofortewerken diejenigen von vornherein ausgeschlossen, die ihrem Entstehen nach sogenannte Gelegenheitsdichtungen sind und sich durch dieses Attribut von selbst in's richtige Licht stellen. — Für die größeren und umfangreicheren Schöpfungen, also seine Suiten und Sonaten, scheint in der äußeren Form Bach, sowie überhaupt das classische Muster maßgebend gewesen zu sein. Der Inhalt steht mit diesem Ideale zumeist im Widerspruch, und so erhalten wir ein eigenthümliches Conglomerat antiker Neurichtung, deren Contraste uns wenig versöhnlich erscheinen wollen. Wo durch die Form classischer Vorzeit auch ein dieser Periode angepaßter Inhalt verlangt wird, steht eben hochmoderne Romantik des Gedankens unversöhnlich neben der äußerlichen Einkleidung dieses Gedankens. Sie beide laufen unvereinbar nebeneinander her und bilden denselben Fehler, den zwei gesonderte Heldenlaufbahnen im Drama, zwei gleichbedeutungsvoll ausgesponnene Handlungen im Roman bedeuten. — Dies gilt weniger von den Sonaten, welche als Muster fleißiger Arbeit und emsigen Studiums hinzustellen sind, als von seinen Suiten, deren wir zwei erwähnen wollen, — sein op. 91 in D-moll und op. 204 in B-dur. — Bereits die äußere Form dieser Werke verräth das classische, speciell das Bach'sche Muster. Aber mit welch' fragwürdigen Problema ist es z. B. im op. 91 durchgeführt! Die in ihm enthaltene Giga con Variazioni ist im Thema und den ersten Varianten desselben streng classisch gehalten, genau dem Vorbilde entsprechend. Mit der Wendung nach Fis-moll und später Fis-dur tritt der modern-sentimentale Tonpoet in den Vordergrund; er benutzt das classische Thema nur noch, um eine Art contrapunktistischen Anhaltspunktes zu besitzen, — um den abschweifenden Modulationen und dem Cadenzenwerk wenigstens eine Grundidee zu verleihen, auf welcher sie aufgebaut zu sein scheinen. So verliert sich denn beim weiteren Fortspinnen des Abschnittes bis zur classisch vorgeschriebenen Repetition

des Themas in seiner ganzen ersten Einfachheit (vergl. Bach: Sonate für Violine in D-moll „Giga") die Raff'sche Bearbeitung der gigue in eine hochmoderne Technik mit allen möglichen Effektmitteln, die mit der Grundtendenz in keinem Zusammenhange stehen. — Die darauf folgende Cavatina hat keine Ahnung eines Bach'schen Anhauches und ist in ihrer Melodie wüst und zerrissen gehalten mit überwiegender Betonung des technischen Moments. Die den Schluß dieser Suite bildende marcia ist bereits oben charakterisirt; mit völlig zeitgemäßem, vielfach trivialem Radau wird ein sogenannter Effektschluß fabricirt, der das Hauptthema mit allen Chikanen der äußersten Möglichkeit ausringt und durchkostet. Mit tausenderlei Flitter behangen begegnen wir immer und immer wieder demselben Gesicht, das uns schließlich, zumal es einen gemeinen Zug in sich birgt, anwidert. — Dagegen ist Suite op. 204 ein bedeutend tieferes Werk. Es bleibt dem classischen Muster mit wohlthuender Gewissenhaftigkeit treu, hat reiche und zum Theil sehr ansprechende Motive und verwerthet dieselben gediegen. Der letzte Satz, ein tambourin, ist ein kleines Meisterstückchen der Filigranarbeit, ein perpetuum mobile niedlichster Art mit tausend reizvollen Wendungen und Finessen. Nicht minder schön ist der dritte Satz, ein rigaudon, mit trefflichem Orgelpunkt. — Beide müssen in delikatester Weise zum Vortrag gelangen, wenn sie vollen Eindruck machen sollen, wie denn überhaupt die größeren Klavierwerke Raff's einen Concertspieler voraussetzen, und sich mit einem Alltagspianisten nicht vereinbaren lassen. —

Von den Violincompositionen erwähnen wir unter Weglassung seiner Sonaten und kleineren Stücke (zu ihnen gehört auch op. 85, dessen Nr. 3 die bekannte und vielgespielte Cavatina ist) das erste Violinconcert op. 161 in H-moll. — Der Umstand, daß dieses Werk nur außerordentlich wenig zur Vorführung gelangt, mag den besten Beleg für seine Qualität liefern. Es ist ungeigenmäßig, sowie undankbar geschrieben und findet als Studie nur in den Zirkeln eine Reproduktion, wo man den Werth des vortragenden Violinisten kennt und zu schätzen weiß, — nicht da, wo derselbe seine Leistungsfähigkeit zeigen und sich in die Herzen der Zuhörer einführen will. — Es ist technisch außerordentlich schwierig, weniger durch Rythmik und schnelle Taktart, als durch die völlig willkürlichen Sprünge, die eine außerordentlich sichere Hand voraussetzen, da ein Fingersatz vielfach unfind-

bar ist. Der erste Satz ist als das Gelungenste an der ganzen Arbeit zu bezeichnen. Er ist mit einer gewissen Großartigkeit, mit einem Maëstoso in Form und Idee hingeworfen und behält dieselbe auch bei; der Mittelsatz dagegen ist außerordentlich gedankenarm, in der ganzen Anlage geschraubt, während der letzte Satz (s. oben), wieder ein unseliger Marsch noch viel trivialer ist, als der im op. 91 besprochene. Dazu kommt die eigenthümliche Tonart (H-dur), welche für die Violine denkbar ungünstig liegt und in Rücksicht auf Tempo und technische Abwickelung sehr schwierig zu nennen ist. Dieses Concert wird ebenso wenig wie das zweite Opus 206 desselben Dichters in A-moll weitere Verbreitung finden. Es ist eben eine Studie, kein Bravourstück, daß sich lohnt, sondern das bei allen technischen Schwierigkeiten in einer unverständlichen, geschraubten und oft gemeinen Form sich abwickelt. —

Die Lieder Raff's, deren wir eine nicht unbedeutende Anzahl besitzen, sind verschieden in ihrem Werth. Im Großen und Ganzen sind sie das Beste von den kleineren Compositionen und gern auf die modernen Programme gesetzt. — Hier waltet eben die momentane Inspiration vollständig. — Es ist ein einziger Gedanke, den der Componist, von ihm durchdrungen, niederschreibt und an welchem nicht das kategorische Muß weiterer Motiverfindung geknüpft ist. — Und als Verwalter einer plötzlich auftauchenden, einheitlichen Idee ist Raff Meister. Er cultivirt die verschiedensten Genres der Liedercomposition, ernst und heiter, melancholisch und frisch, sentimental und urwüchsig. Der Begleitung weist er nicht den alltäglichen untergeordneten Platz an, sondern verleiht ihr einen bevorzugten, edleren Anstrich. — Als Muster einer naiven, neckischen und humorvollen Lieddichtung sei das vielgesungene und beliebte Werkchen erwähnt: „Wenn Zwei sich nur gut sind, — keine Sorg' um den Weg!“ — — —

Raff hat sein Leben voll ausgenützt in rastloser Arbeit und Thätigkeit, in schaffendem Streben und mit dem unläugbaren Vorsatze, der Menschheit Großes zu bieten, sich selbst aber einen Platz unter den Edlen zu erringen. Trotz seiner Unselbständigkeit und den vielen Fehlern in der Conception der Gedanken, sowie deren Ausführung hat er sein Ziel auch erreicht. Die Trivialität und der Hang

nach gemeinen Plätzen (nicht Gemeinplätzen) ist in Rücksicht auf die Unzahl seiner Schöpfungen ein verhältnißmäßig geringer und — entschuldbarer. Zur Besprechung seiner Einzelcompositionen auch nur unter einigermaßen ausführlicher Beachtung der größeren Werke gehört ein besonderes Buch, nicht die Form eines Essays, dessen Rahmen ein beschränkter ist und das nur ein kurzes, möglichst erschöpfendes Totalurtheil geben soll. Hierbei könen selbstverständlich nur Werke ersten Genre's und von ausgesprochener Güte mit Auswahl citirt, nicht die Scala der einzelnen Opus zahlenweise abgenutzt werden. Es mag das gegebene Bild daher dem gedachten Zwecke genügen und zur Veranschaulichung dienen! —

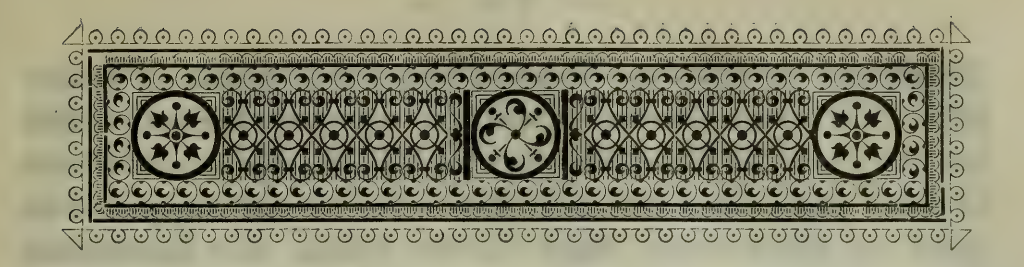
Eine Stylgattung der Composition, auf welcher sich Raff nicht versucht hätte, giebt es schwerlich. Alles Erreichbare hat er in die Sphären seiner Verarbeitung gezogen. Wenn er dabei öfter sonder Wahl und Delicatesse vorging, so mag das die Quantität und Fülle des Gegebenen entschuldigen. Jedenfalls steht er, was rein äußerliche Produktivität anlangt, ebenbürtig neben Josef Haydn; in der Mannigfaltigkeit des Stoffes übertrifft er sogar diesen fruchtbaren Vorfahren. Freilich ist diese äußere Seite auch der einzige Punkt für eine Vergleichsmöglichkeit. Könnten wir aus dem Repertoire zwei Drittel der Compositionen streichen, so würde noch Material zur Genüge vorhanden sein, welches Zeugniß für seinen rastlosen Fleiß ablegte; jedenfalls käme mancher Tadel in Wegfall, den das Zuviel und seine unübersehbaren Schwächen erheischt.

Würde es Tondichter geben, welche im Vollbesitz objektiver Selbstkritik wären, und hätten diese Leute die Selbstlosigkeit, das zu vernichten, was nach ihrer gewissenhaften Ueberzeugung von zweifelhaftem Werthe ist, oder aber da mit weiterer Produktivität aufzuhören, wo sie fühlen, an der Grenze der höchsten Leistungsfähigkeit angekommen zu sein, so würde es weniger scharfe Kritiken und eine bessere Literatur geben. In der ganzen Musikgeschichte finden wir aber eine lächerliche Minderheit solcher Weisen. Otto Nicolai kann vielleicht zu ihnen gerechnet werden, wenngleich er absichtslos die Schaffensthätigkeit einstellte, als er sich durch seine komische Oper: „Die lustigen Weiber von Windsor“ unsterblich gemacht hatte. Denn im selbigen Jahre (1849), in dem dieses Werk der Oeffentlichkeit vorgelegt wurde, raffte der Tod den neununddreißigjährigen

Mann hinweg. — Die Triumphe reizen zu neuer Produktivität, deren Drang sich im Verhältniß zu jenen steigert. Die nicht ausgeschlossene Eventualität, etwas noch Vollkommeneres zu leisten, und der Eitelkeitstrieb schließen jede ruhige Selbstbeurtheilung aus und lassen den Schaffenden unmerklich und unabsichtlich die Bahn des Fehlerhaften betreten. Das beweist wieder klar und deutlich die künstlerische Existenz Joachim Raff's, sein Streben, Wirken und seine Erfolge auf dem Gebiete der Composition. —

Wir haben keine Veranlassung, über öfter auftretende Fehler und künstlerische Schwächen die guten Seiten zu vergessen, — deren Segen und Wohlthat zu läugnen. — Und daß Raff viel ächt Künstlerisches geschaffen hat, daß er einem nicht unwürdigen Ideale nachgegangen ist und eifrig danach gestrebt hat, der Menschheit zu nützen, soll freudig und ohne mißhellige Kürzung anerkannt werden. — Das wahrhaft Geniale ging ihm ab. Der Genius läßt sich nicht erzwingen, nicht einlernen, — er muß im Werdenden schlummern und durch den Gedanken an die erste Großthat wachgerufen werden. — Diejenigen Werke, in denen Raff mit redlichem Bemüh'n den Anflug in jene ihm verschlossenen Regionen gewagt hat, werden hochgehalten werden, ebenso wie die poetischen Ideale, welche seinen Tondichtungen als Unterlage dienen. Es wird die Zeit kommen, in welcher man das „fehlerhafte Kleinzeug" der Vergessenheit anheimgiebt und den Dichter nur nach seinen großen Werken beurtheilt. Das Bild, das alsdann künftigen Generationen entgegentritt, wird ein anderes sein, als das der Gegenwart, die mit Gutem und Schlechtem zu rechten hat und durch diese Combination viel am Lobe des Besprochenen schmälern muß.





Max Erdmannsdörfer und Frau Pauline Erdmannsdörfer-Fichtner.

„Wie friedsam treuer Sitten,
„Getrost in That und Werk,
„Liegt nicht in Deutschlands Mitten
„Mein liebes Nürenberg. —“
Hans Sachs.

Es giebt in unserem geliebten großen Deutschland Winkel, die wenig von der sogenannten „allgemeinen Cultur“ beleckt sind, abseits vom wüsten Getriebe der Welt gelegen und doch Ausgangspunkte weltbewegender Thatsachen. — Das kleine Bayreuth und Weimar geben uns hierfür den besten Beleg. — Es sind dies jene gottbegnadeten „Nester“, in denen die Menschen auf halbem „Du und Du-Fuße“ stehen, in denen man weiß, wann die Frau Staatsräthin ihr nächstes Kaffeekränzchen abhält, wer dazu geladen ist, und daß die Professorin „So und So“ ein schöneres Kleid anziehen wird, als die Frau Amtsgerichtsräthin „So und So“. Ein Zwanzig-Quadratmeilen-Fürst regiert das Ländchen und hat sein Domizil im Ahnherrnschlosse aufgeschlagen. Ihn drücken nicht Regierungssorgen und politische Skrupel, — das Scepter und der Hermelin liegen wohlverwahrt in der Truhe, aufgespart für feierliche Gelegenheiten; er geht seinen Passionen nach und verbringt mit ihnen den Tag. — Und wohl dem Fürsten, der seiner Scheinexistenz im „einigen Deutschland“ dadurch festen Boden verschafft, — daß er als Förderer und Schirmherr der Kunst oder Wissenschaft auftritt und auf diese Weise den Zweck seines Lebens, wenn auch nicht in der Ausübung der Regentenpflicht, so doch im

Protektorate des Edlen und Schönen, ein ächter Mäcenas, zu erfüllen sucht. Und solcher Fürsten besitzen wir nur noch wenige! — Mit dem Aufgehen der Einzelwirthschaft in der Idee der großen Einheit schwinden jene kleinen Höfe mehr und mehr, die als einzigen, edlen Zweck die Concentration irgend welcher sozialen oder künstlerischen Richtung verfolgten. Mit der völligen Realisirung des deutschen Einheitsgedankens wird auch der letzte Rest dieser kleinen, schätzenswerthen Pracht vergehen, die vom politischen Standpunkte aus unnütz ist, vom künstlerischen Interesse aber die weitgehendste Bedeutung hatte. —

Mitten im Herzen Thüringens, umringt von hohen Bergen, die gleichsam einen Wall gegen das Eindringen auswärtiger Verfeinerung und großstädtischen Luxus bilden, liegt das sechstausend Seelen zählende Residenzstädtchen Sondershausen. Es ist ein paradiesisches Fleckchen Erde, geschaffen für poetische Beschaulichkeit und thätiges, wirkungsreiches Schaffen. Wenn der Frühling die Berge und Gefilde mit seinem Grün schmückt, wenn der linde West in den Baumkronen der hohen Buchen rauscht, oder der Donner des Gewitters in furchtbarem Rollen das Echo der Berge wachruft, — wenn der Schnee die Höhen bedeckt und der Thauwind mit entfesselter Gewalt durch das dürre Geäst des Waldes saust, dann träumt es sich da unten in den kleinen, sauberen Häuschen gar süß und wonnig. — Die Bewohner dieses Städtchens haben für die genießende Seite des Lebens nur zwei Beigaben erhalten, an denen sie in Treuen festhielten, die Natur und die Kunst. Mit begeisterter und enthusiastischer Zähigkeit haben sie sich diese Güter lange Jahre hindurch warm gehalten. Die Schönheit ihrer umgebenden Natur werden sie nie verlieren, — der Ruf ihrer Kunst aber ist im Aussterben, — er liegt in den letzten Zuckungen.

Was Sondershausen in den Jahren 1870—1885 für Musik und deren Pflege gethan hat, übersteigt die Leistungen des stolzen Berlin mit seinen Dutzend Concerthäusern und Theatern weit, — unendlich weit. — Hier wurde nicht Musik getrieben, damit die Ausübenden von ihren Einnahmen lebten, — nein, hier herrschte noch das süße Vorrecht, daß ein Jeder unentgeltlich der höchsten Kunstgenüsse theilhaftig werden konnte, — hier lag noch, wie im Schlaraffenlande, die schönste Speise des Geistes frei auf der Straße; man brauchte nur zuzulangen, wollte man sie sich aneignen. —

Die Begründung des musikalischen Renommée's verdankt Sondershausen dem hochseeligen Fürsten Carl Günther. — Dieser erbaute mitten im herrlichen Parke, der das mächtige Schloß im Norden und Westen einzäunt, eine Concerthalle. Es nannte sich dieser Theil des fürstlichen Parkes „Loh" (vom lateinischen lucus = Hain), das Gebäude die Lohhalle, die in ihm dargebotenen Aufführungen die Loh-Concerte. An den dreitheiligen großen Musiktempel schloß sich ein Platz an, auf dem bequem zehntausend Menschen ihr Unterkommen fanden, zum Theil besetzt mit Bänken und völlig von der Außenwelt abgeschlossen durch hundertjährige, dicht belaubte Eichen und Ulmen. Hier spielte das damalige Hoforchester, das sich lediglich aus Bläsern zusammensetzte, vor den aus allen Theilen des Fürstenthums und von auswärts herbeiströmenden Kunstfreunden frei seine Programme ab. Der Fürst wohnte diesen Aufführungen in seinem auf einer Anhöhe belegenen und durch dichtes Buschwerk verdeckten Pavillon meist persönlich bei und freute sich, wenn seine Unterthanen zahlreich erschienen und herzlich applaudirten. — Die Concerte, welche allmählich unter der Aegide des trefflichen Kapellmeister Stein sich mehr und mehr zu einer gewissen Berühmtheit emporschwangen, lockten die damaligen Koryphäen der Musik, u. A. auch Louis Spohr und Carl Maria von Weber an den Fürstenhof; hieraus bildete sich bald eine Art Mäcenatenthum, das der Nachfolger Carl Günther's, der noch jetzt lebende greise Fürst Günther Friedrich Carl, treulich beibehielt und zu vollster Blüthe entfaltete.

Bereits unter dem Vater dieses Regenten war Sondershausen durch den Bau eines Hoftheaters beglückt worden, das, dem damaligen Geschmacke und den Verhältnissen entsprechend ca. 8—900 Zuhörer fassen konnte. — Die in ihm stattgefundenen Aufführungen trugen jenen patriarchalischen Charakter, der uns an das köstliche Märchen Andersen's, „der Reisekamerad", erinnert, in welchem der Fürst, der Johannes begrüßt, im Schlafrocke mit seinen Insignien erscheint und das Scepter unter den linken Arm stecken muß, wenn er seinem Besuche die Hand geben will. So hatte auch hier der damals regierende Landesherr seinen bequemen Polsterstuhl im Parquet dicht am Orchester stehen. Dort nahm er mit seinem Hofstaate Platz, und, wenn er eintrat, begann die Komödie. — Wer der Aufführung beiwohnen wollte und stand in der Gunst der die Billets

vertheilenden Frau Hoffourierin, kam unentgeltlich zum Kunstgenusse. — Oft griff der Fürst in die Darstellung selbst ein, und es entspann sich ein kleiner witzelnder Dialog zwischen dem hohen Herrn und dem beglückten Mimen. Hatte ein Darsteller dem Protektor gefallen, so warf ihm derselbe einen Apfel auf die Bühne, in dem sich ein Louis d'or befand, oder ließ ihm „fünfzig Bullen Sekt" durch den Diener überbringen. Die Damen erhielten duftende Bouquets mit goldener Garnirung. Für den Chorus, der sich meistentheils aus Schülern des fürstlichen Landesseminars zusammensetzte, gab es besondere Ueberraschungen. So bescheerte ihnen im Zigeunerlager der Weber'schen „Preciosa" der Mundkoch stets einen mit Reisbrei gefüllten Kessel, der gemüthlich dampfend über dem Lagerfeuer hing; wer dann zuerst kam, der aß die Kruste von reichlichem Zucker und Zimmet ab und ließ seinen Kollegen den Brei übrig. — Das Zeichen zum Beifall gab der Fürst selbst. Keiner durfte die Hand rühren, wenn der Landesherr nicht seine mächtigen, behandschuhten Hände aufeinander geschlagen hatte. Und im Applaus war er nicht faul! — Gefiel ihm aber ein Liedlein besonders, so ließ er das Orchester aufhören und rief von seinem Stuhle aus dem Mimen zu: „Das hast Du schön gemacht! — Kannst's noch einmal singen!" —, worauf dann das Orchester recapitulirend intonirte. — O du selige, gute alte Zeit! — — —

Aus diesen Kunstzuständen, die ebenso patriarchalisch, als dem Zeitgeiste angepaßt waren, entwickelte sich allmählich unter dem Sohne des inzwischen verstorbenen Fürsten, Günther Friedrich Carl, die so vollendete und treffliche Kapelle, deren Leiter und verdienstvollster Dirigent — Max Erdmannsdörfer werden sollte. —

Zunächst wurde ein vollständiges Ensemble geschaffen, den Bläsern die betreffende Anzahl Streich-Instrumente zugesellt, und der geniale Componist und Kapellmeister Max Bruch, der in den Jahren 1867 bis 1870 mit der Leitung der fürstlichen Hofkapelle betraut wurde, vollendete die äußerliche Zusammensetzung, sowie die Schulung dieser Korporation, die nunmehr für eine Vollendung in der Wiedergabe geschaffen schien. —

So wurde im Jahre 1871 Max Erdmannsdörfer als Hofkapellmeister nach Sondershausen berufen! —

Der junge Musiker war damals dreiundzwanzig Jahre alt und

wenig bekannt. Seine Studienlaufbahn war soeben beendet, einige größere Compositionen concipirt und abgeschlossen. — Am 14. Juni 1848 in der Stadt Hans Sachs', im lieben Nürnberg, geboren und von seinem Vater in der Musik trefflich unterrichtet, erregte er durch den öffentlichen und virtuosen Vortrag eines Mozart'schen Clavierconcertes in seinem zehnten Lebensjahre bereits allgemeine Sensation. In den Jahren 1863—1868 bildete er sich am Leipziger Conservatorium, 1868 und 69 unter dem trefflichen und geistreichen Componisten und Musikschriftsteller Julius Rietz zu Dresden als Dirigent aus. Nach Abschluß dieser didaktischen Carrière hatte Erdmannsdörfer bis zu seiner Berufung nach Sondershausen in Nürnberg als Clavierlehrer verweilt. In diese Zeit fällt der Entwurf einiger größerer Compositionen, auf die wir später flüchtig zurückkommen werden.

Es ist nicht zu leugnen, daß das Glück in der künstlerischen Carrière Erdmannsdörfer's eine nicht unbedeutende Rolle spielt. Eben erst der vollendeten Ausbildung entronnen und durch ein zweijähriges, schaffendes Ruhen zur Lebenslaufbahn gestärkt, treibt der Zufall sein Spiel und giebt ihm ein renommirtes, ausgezeichnetes Orchester an die Hand, an welchem er lernen, und das er zugleich mit sich zur Vollendung emporschwingen kann.

Die ersten drei Jahre seiner Thätigkeit in Sondershausen vergingen ohne nennenswerthe Großthaten. Er lebte sich in seine Sphäre ein, schulte sich am Orchester und sodann sein Orchester durch sich. Man lernte ihn und seine Leistungsfähigkeit schätzen. Die „Lohconcerte" gewannen mehr und mehr ein festes Gepräge mit ausgesprochen moderner Tendenz, allein die Aufführungen waren mustergiltig, das Gebotene fremd an einem Ort, an welchem ungetrübte Classicität keusch und züchtig gewaltet hatte. —

Einen unstreitbar bedeutenden Wendepunkt im Leben des Künstlers bildet seine im Jahre 1874 erfolgte Vermählung mit der weltberühmten Pianistin Pauline Fichtner, einer Schülerin Liszt's. Das Vorleben dieser Dame, einer bezaubernden und interessanten Wienerin, bestand aus Triumphen und Jubelhymnen. Geboren am 28. Juni 1851 in der Kaiserstadt an der Donau, hatte sie seit ihrem 15. Lebensjahre sich durch ihre Concert-Tournées in Deutschland, Rußland und Amerika einen Weltruf verschafft. Um

ihre Ausbildung zu vollenden, studirte sie in den Jahren 1871—73 unter dem greisen Meister Liszt in Weimar. Hier hatte sie Max Erdmannsdörfer kennen und in ihren Triumphen bewundern gelernt. Wenn selbst Liszt mit einer gewissen Abgötterei und Zärtlichkeit an seiner Schülerin hing, von der er stets nur als von „seiner Pauline" redete, was Wunder, wenn ein junger, feuriger Genius wie Erdmannsdörfer sich an dieser helllohenden Flamme entzündete! Er führte die geniale Pianistin, die sich übrigens auch in der Composition verschiedentlich versucht hat, als Gattin nach Sondershausen, und das künstlerische, vereinigte Zusammenwirken der beiden Kräfte nahm seinen Anfang.

Als die Erdmannsdörfer-Fichtner zum ersten Male in Sondershausen auftrat, glich das Auditorium einer vollständig fassungslosen Menge. Des Jubels war kein Ende. Zahlloser Hervorruf, Bouquets, laute Zeichen enthusiastischen Entzückens schwirrten durcheinander. Wie ein Lauffeuer durcheilte die Kunde die gesammte Kunstwelt, daß sich in dem kleinen Städtchen am Harze ein Paar gefunden habe, dessen Leistungen die Kunst zu den höchsten Hoffnungen berechtigten. Von Nah und Fern pilgerte man nach dem Heim der Beiden, lauschend hörte man dem Zwiegesange zu, um begeistert das kleine Nest zu verlassen, in dem die hehre Muse in reinster und geläutertster Gestalt ihren Lieblings-Aufenthalt genommen zu haben schien. Sondershausen glich in den Jahren 1874—81 im Kleinen Bayreuth. Aus aller Herren Länder strömten die Schaaren der Musikkenner und -Enthusiasten zusammen; denn das, was hier geboten wurde, war des weiten Marsches werth, — es war die Kunst in einer fast einzig dastehenden Vollkommenheit. —

Das Hauptverdienst Max Erdmannsdörfer's liegt nicht in seiner Thätigkeit als Componist, auch nicht in seinem Wirken und Schaffen als Pianist, obgleich nicht zu leugnen ist, daß er in letzterer Eigenschaft, namentlich was verständnißvolles und weiches Spiel anlangt, eben hierin seine Frau übertraf. Während bei ihr die geradezu frappirende Technik die Oberhand gewann, mit der sie sich über jede Schwierigkeit leicht hinwegsetzte und, ähnlich ihrem Lehrer Liszt, im Wirbelsturme Alles mit sich riß, — trat bei Erdmannsdörfer mehr das intellektuelle Moment, das verständnißinnige Fühlen in den Vordergrund. — Und diese Beobachtung können wir

durchschnittlich bei allen weiblichen Pianisten machen! — Die Technik als äußerliches Moment ist das prävalirende; ein tiefergehendes Gedanken-Erschauen bleibt ihnen fremd. — Seit Erdmannsdörfer vermählt war, hat er in rücksichtsvoller Bescheidenheit seine Carrière als Clavierspieler aufgegeben, um nicht als Rivale seiner Frau zu erscheinen. Nur hin und wieder trat er im Claviertrio aber -Quartett, oder auch bei Violinsonaten und Liedern als Begleiter auf; diese kleine und verhältnißmäßig beschränkte Thätigkeit erlaubte aber einen vollen Einblick in seine geniale Leistungsfähigkeit. — — Das Hauptverdienst Max Erdmannsdörfer's liegt in seiner Thätigkeit als Dirigent, — in specie als Concert-Dirigent. —

Sein vornehmliches Augenmerk war zunächst darauf gerichtet, das ihm anvertraute und bisher nur die reine Classicität verwaltende Hoforchester für seine künstlerische Tendenz, — nämlich Interpretation moderner Tondichter! — reif zu machen. Um dieses edle Lebensprincip durchzusetzen, scheute er keine Mühe und Arbeit. — Als die Schulung nach wenig Jahren vollzogen war, begann er mit der Durchführung seiner großen Aufgabe vollständig systematisch, indem er nach und nach das an Classicität gewöhnte Auditorium unmerklich mit der neuen Romantik und ihren Werken vertraut machte. — Der Widerstand, auf den er bei diesem reformatorischen Streben stieß, war kein unbedeutender. Einmal war das Orchester an die langen, strapazanten Proben nicht gewöhnt und zeigte dem mit peinlichster Genauigkeit einstudirenden Dirigenten ein mürrisches Gesicht. Sodann opponirte der ältere Theil des Auditoriums anfänglich mit Entschiedenheit gegen eine Kost, welche den morschen Därmen unverdaulich vorkam. — Unbeirrt und unentwegt jedoch schritt der Künstler seine begonnene Bahn weiter. Nicht abhängig von der Gunst des Publikums, kehrte er sich an die Opposition wenig. Das Fürstenhaus, das einzig ein Machtwort zu reden gehabt hätte, war selbst enthusiasmirt von der Kunsttendenz des großen Günstlings und billigte sie in vollem Umfange. —

Von Jahr zu Jahr steigerte sich die Berühmtheit der Lohconcerte und zog mehr Künstler und Kunstenthusiasten nach Sondershausen. — Die Kapelle setzte sich aus den ersten Kräften zusammen. An Stelle des plötzlich verstorbenen, unvergeßlichen Geigers Concertmeister Ullrich trat zunächst Lüstner, sodann aber Henry Petri, ein

Schüler des Prof. Joseph Joachim, — jetzt erster Concertmeister am Gewandhaus und Stadttheater zu Leipzig. Die beiden Böhmen Miroslav Weber und Ottokar Kopecky, Violinisten ersten Ranges, enthusiasmirten mit ihren Soli das lauschende Publikum. Während Weber mit einer zigeunermäßig-phantastischen und unglaublichen Technik Paganini, Molique, Joachim, Ernst, kurz die schwierigsten Werke mit erdenklichster Grazie zum Vortrag brachte, entzündete der jetzt in Hamburg lebende Kopecky durch die seelenvolle Wärme seines Spiels, welches Max Bruch, Louis Spohr, Vieuxtemps und Bazzini zum Mittelpunkte der Leistungen gemacht hatte. — Würdig zur Seite standen die Violinisten Concertmeister Schuster, Seitz (weiland in Magdeburg vergötterte Koryphäe!) und Blankensee, letzterer ebenfalls ein Schüler Joseph Joachim's. — Unter den Solisten der Viola war Carl Kämmerer nächst Ritter der bedeutendste „Harold"-Spieler und ein Mann, dessen Compositionen, wie durchgeistiges Clavierspiel zu den höchsten Hoffnungen berechtigten. — Die Vertreter des Cello-Virtuosenthums waren der über jede Kritik erhabene Lübeck; — seine würdigen Partner Wihan (jetzt erster Cellist zu München) und Mohnhaupt (Cassel). Die seltenste Erscheinung jedoch war, daß Erdmannsdörfer einen Concert-Bassist besaß, einen Virtuosen, der momentan wohl die erste Stelle in diesem Fache einnimmt; — es ist dies der in Schwerin lebende Gustav Laska. Seine Virtuosität, mit welcher er Cello-Concerte leicht auf dem unbeholfenen Instrumente wiedergab, und namentlich der verständnißinnige, seelenvolle Ausdruck seines Spiels haben diesem Manne einen Weltruf und dauerndes Andenken gesichert. — Schließlich sei noch erwähnt, daß die Clarinette in den Händen eines Genie's lag, das selbst die bedeutendsten Musikgeschichten nächst Carl Maria von Weber und Bärmann als besten Solobläser hinstellen, — Günther Schomburg, ein Mann, der nie etwas aus sich machte, der bescheiden seine Kunst und deren Ausübung auf die Heimath beschränkte. Wer aber das Glück gehabt hat, von diesem wahren Künstler ein Weber- oder Spohr-Concert zu hören, dem wird die Leistung und ihr Träger unvergeßlich sein. —

Daß Erdmannsdörfer mit solchen ersten Kräften, welche der Ruf seines Namens um ihn gesammelt hatte und die im Ensemble dasselbe leisteten, wie als Solisten, etwas Vorzügliches, fast Unerreichtes bot,

bedarf keiner Betonung. — So führte er seine Aufgabe streng und unter genauem, systematischem Progreß durch.

Sein Hauptaugenmerk widmete er als Dirigent und Pianist den drei bedeutendsten Tondichtern moderner Musikrichtung Hector Berlioz, Richard Wagner und Franz Liszt. — Zu einer Zeit, in welcher die Wagnerfrage noch weit draußen in der Welt spukte, und allmählich die Bayreuther Triumphe diesen unsterblichen Genius den verdienten Platz anwiesen, tischte er den guten Sondershäusern in einer musterhaften Aufführung die besten Episoden der „Nibelungentetralogie", der „Meistersinger" und des „Tristan" auf. Kopfschüttelnd saßen die alten Philister mit ihrer eingewurzelten und verbohrten, einseitigen Geschmacksrichtung auf den Bänken, hörten — und schüttelten nochmals weise das Haupt, — just wie Beckmesser beim Sange Walter von Stolzing's. Demonstrativ schlossen sie sich vom Beifall aus, gingen mürrisch nach Haus und zogen an den Biertischen der kleinen Residenz oder in den „Skat-Pausen" über den „närrischen Wagner" und seinen Interpreten her, der nicht viel besser sei. — Wenige Jahre darauf füllten dieselben Philister, verjüngt und geläutert in ihren Ansichten, das Sondershäuser Theater und hörten sich begeistert „Tristan und Isolde", sowie die „Walküre" mit den ersten Kräften des Leipziger Stadttheaters an. — Was mögen sie wohl gedacht haben, wenn sie im Buche ihres Lebens einige Blätter zurückschlugen!? — —

Wie man sich doch mit der Zeit ändern kann! — — —

Es erscheint uns nicht uninteressant, in kurzem Abrisse diejenigen Hauptwerke zu verzeichnen, welche Erdmannsdörfer in genialster und untadeligster Weise zur Ausführung brachte. Es sind dies: Berlioz: „Harold in Italien", „Symphonie funèbre", „Fausts Verdammniß", „Benvenuto Cellini" (Vorspiel), „Symphonie fantastique" u. A., — Richard Wagner: Bruchstücke aus „Tristan und Isolde", „Meistersinger von Nürnberg", „Rheingold", „Walküre", „Siegfried", „Götterdämmerung", „Siegfried-Idyll", „Faust-Ouvertüre", „Venusberg-Bachanal", „Kaisermarsch", Franz Liszt: „Faust-Sinfonie" mit Chor, sämmtliche „sinfonischen Dichtungen" mit Ausnahme der „Ideale", Bruchstücke aus „Christus" rc., — Hans von Bülow: „Nirwana" und die Ballade „des Sängers Fluch", —

Erdmannsdörfer: Vorspiel zu „Brachvogels Narziß", „Schneewittchen", „Traumkönig und sein Lieb", „Prinzeß Ilse", — Glinka: „Komarinskaja", „Souvenir d'une Nuït d'Eté à Madrid", — Svendsen: Sinfonische Einleitung zu „Sigurd Slembe", „Carneval", zwei Sinfonien, — Asger Hamerick: Nordische Suite Nr. 1—5, „Jüdische Trilogie", „Symphonie poëtique" (op. 29) und „Symphonie tragique" (op. 32), — E. Hartmann: Vorspiel zur „nordischen Heerfahrt", „Nordische Volkstänze", Symphonie in Es (op. 29), Klughardt: Sinfonie in F (aus dem Manuscript), – Brahms: Sinfonie Nr. 1 und 2, Akademische Festouvertüre, Variationen über ein Thema von Haydn 2c., — Raff: Ungarische Suite op. 194, diverse Orchester-Suiten, „Leonore", „Waldsinfonie", „Alpensinfonie", „Frühlingssinfonie", Ouvertüre zum Trauerspiel „ein deutscher Bauernkrieg", — Max Bruch: Sinfonie Nr. 1—3, — Lassen: Musik zu Hebbel's „Nibelunge", Festouvertüre, Beethovenouvertüre, — Saint Saëns: Symphonische Dichtungen: „Danse macabre", „le rouet d'Omphale", „Phaëton", „la jeunesse d'Hercule", „suite Algérienne", — Götze: Sinfonie in F-dur (aus dem Manuscript), — u. v. A. —

Schon die Wahl der Stoffe mag Zeugniß dafür ablegen, wie ernst es Erdmannsdörfer mit der Kunst meinte. Nur das Edelste und Erhabendste neudeutscher Tondichtung brachte er zum Vortrag und mied es sorglich, Werke irgend welchen zweideutigen Charakters zu acceptiren. — Trotzdem vernachlässigte er die classischen Meister keineswegs, sondern theilte ebenmäßig die Programme ab in rein-classische, — classisch-romantische und rein-romantische. Die Schumann'schen, Beethoven'schen, Mozart'schen und Haydn'schen Sinfonien brachte er mit Vorliebe zur Aufführung und die Wiedergabe der neunten Sinfonie mit Chor ist einer der größten Triumphe seiner Thätigkeit gewesen. — Mit Mozart und Haydn nahm er es etwas zu leicht. Er behandelte deren sinfonische Produkte mehr als Bagatellsachen, die zur Ausfüllung von Programmlücken dienen sollten und deshalb eines sorgfältigen Studiums nicht bedurften. Ja es kamen Fälle vor, in denen die Mozart'sche D-moll- oder Haydn'sche D-dur-Sinfonie ohne irgend welche Vorprobe zur Aufführung ge-

langten. — Und das war ein großer, nicht wegzuleugnender Fehler! — Der einzige Componist der classischen Periode, dem Erdmannsdörfer unversöhnlichen Haß entgegenbrachte, war Mendelssohn-Bartholdy. — Er hatte ein eigenthümlich schroffes Urtheil über diesen Dichter, das er auch uns gegenüber in die wenigen Worte kleidete: „Ich mag den süßlichen Juden nicht!“ — Wir können nicht leugnen, daß etwas Wahres in diesem Tadel liegt. — Mendelssohn's Compositionen sind eine Kost, welche für die Dauer ebenso den Magen verdirbt, wie der übertriebene Genuß von Zuckerzeug. „Von Zeit zu Zeit seh ich den Alten gern,“ kann man hier auch sagen; aber nur nicht täglich! — So hat auch Erdmannsdörfer diesem Tondichter eine einzige musikalische That gewidmet, welche in den Anfang seiner Dirigenten-Stellung in Sondershausen fiel, — er hat am dortigen Theater den Shakespeare'schen „Sommernachtstraum“ mit der Musik Mendelssohn's zur mustergiltigen Aufführung gebracht. —

Als Concertdirigent war Erdmannsdörfer weit größer, denn als Opernkapellmeister, obgleich Alles, was er in letzter Eigenschaft zur Vorführung brachte, dieselbe künstlerische Abrundung trug. Frei von Excentricitäten war er nicht, weder in künstlerischer, noch in socialer Hinsicht. So vollführte er einst den etwas gewagten Streich, im großen Zwischenakte zu Beethoven's „Fidelio“ sämmtliche drei Leonoren-Ouvertüren desselben Meisters abspielen zu lassen. — Sängern, welche mit seinen Ansichten nicht harmonirten, warf er in der Erregung ohne Bedenken die Partitur vor die Füße. Wurde während der Concerte im Auditorium gesprochen, so ließ er das Orchester aufhören und wartete bis die von ihm geforderte Aufmerksamkeit vorhanden war. — In den Proben zu seinen Concerten war er von abstoßender Rücksichtslosigkeit und nutzte seine Leute bis zur letzten Leistungsmöglichkeit ab. Den Hörner-Einsatz im Trio zur Beethoven'schen „Eroica“ ließ er beispielsweise, da derselbe stets mit kleinen Unreinheiten absolvirt wurde, sechszig Mal hinter einander blasen, bis die Hornisten erklärten, daß ihre Lungen den Dienst versagten. — Aber das, was er in den Aufführungen bot, das Kunstideal, das ihn beherrschte, söhnte selbst die Gefolterten mit allen diesen Chikanen wieder aus. — Wie sein ganzes Auftreten und Dirigiren etwas Urgeniales an sich trug, so waren die Vorführungen selbst vom

musikalischen Standpunkte aus unübertrefflich vollendet. — Wir zögern nicht einen Augenblick Max Erdmannsdörfer dem genialen Hans von Bülow ebenbürtig an die Seite zu stellen. Was dieser als Interpret classischer Muse gewirkt und geschaffen hat, füllt jener als Verkünder moderner Romantik voll und ganz aus. Dieselbe peinliche Genauigkeit im Einzelstudium, der gegliederte Aufbau zum Ganzen und die strenge Beobachtung der Totalwirkung bei aufmerksamster Beachtung der Details sind auch bei Erdmannsdörfer Norm und verleihen seinen Reproduktionen den Charakter origineller Schöpfungen. — Aus diesem Grunde ist auch er ein genialer Musiker. —

Wie wir vorhin diejenigen Componisten namhaft machten, deren Werke durch Erdmannsdörfer eine Musteraufführung erhielten, — ebenso halten wir uns an dieser Stelle für verpflichtet, durch Namentlichmachung ihrer Wiedergaben diejenigen Solisten zu ehren, welche der geniale Dirigent an sich gekettet hatte und deren Ruhm er in würdiger Weise mit dem seinigen zu verflechten wußte. — Die bedeutendsten Virtuosen seiner Regentschaft sind bereits genannt, es gilt daher noch, der Werke Erwähnung zu thun, welche sie zum Vortrage brachten.

Da war es denn in erster Linie die Frau des Künstlers, Pauline Erdmannsdörfer-Fichtner, deren Concerte wahren Triumphen glichen. Ihr Spiel hatte große Aehnlichkeit mit dem ihres Lehrers Franz Liszt. Ging ihr auch das Kraftgeniale dieses Heroen ab, so besaß sie eine technische Fertigkeit, welche geradezu anstaunenswerth war. — Mit dem Zauberreiz ihrer persönlichen Erscheinung, mit jener süßen Wienerischen Schelmerei, die aus dem Blicke ihrer Augen, den Grübchen ihrer Wangen sprach, hatte sie bereits die Sympathie des Publikums erworben, ehe sie eine Taste angerührt. Vollständige Ruhe beseelte sie selbst beim Vortrag der denkbar schwierigsten Pièce. Bis zum Einsatz ruhten ihre Blicke heiter auf dem Auditorium, dessen bekannte Gesichter sie mit Kopfnicken begrüßte. — Und welch' ein Contrast zu dieser zauberischen Erscheinung war es, wenn sie „in die Saiten griff" und die Töne in ihrer Urgewalt wirken ließ! Die unbegreiflichsten Passagen und denkbar schwierigsten Cadenzen erschienen bei ihr der Ausfluß einer tollen Laune, eine Art neckischer Spielerei, eine skizzenhaft hingeworfene

Frage an das Auditorium und seinen Beifall. Ohne eine Spur der Ermattung blieb ihr Spiel bis zum letzten Takte gleichmäßig schön und athmete jene herrliche Sicherheit und Ruhe, die sich dem Publikum mittheilt und den ungetrübten Genuß bedingt. — Ihre besten Vorführungen waren: Liszt: Clavierconcerte in Es-dur und A-dur, seine große „Ungarische Phantasie“ (dediée à Bülow) mit Orchesterbegleitung, sowie eine Anzahl kleinerer Compositionen ihres Lehrers, — Schumann: Concert in A-moll, — Beethoven: Klavierconcert in G-dur, Es-dur, Triple-Concert, Phantasie für Pianoforte, Orchester und Chor, Kreuzersonate (mit den Herren Concertmeister Ullrich und Petri), — Saint-Saëns: Variationen über ein Beethoven'sches Thema für zwei Klaviere (mit Franz Liszt, s. w. u.), — Edv. Grieg: Klavierconcert in A-moll. — Tausig'sche und Liszt'sche Transcriptionen, Werke ihres Mannes, kurz eine außerordentliche Fülle der besten und schwierigsten Concertstücke. —

Von den Solisten des Orchesters gelangten unter der Aegide Erdmannsdörfers als wichtigste Werke zum Vortrag: Beethoven's: Violinconcert (Concertmeister Ullrich und Petri in geradezu meisterlicher Vollendung), — Paganini: Concert à la clochette in H-moll und Es-dur, Moto perpetuo, (Miroslav Weber), — Ernst: Fis-moll-Concert und Othello-Phantasie (ders.), — Joachim: Concert in ungarischer Weise (Weber, Petri und Blankensee), — Raff und Goldmark: Violinconcerte (Blankensee), — Molique's und Spohr's: Violinconcerte namentlich dessen Gesangsscene (Ottokar Kopecky und Petri), — Vieuxtemps: „Appassionata“ und „Ballade und Polonaise“ (Kopecky), — Lotto: „Fileuse“ (ders.), — Bazzini: Concert in D-dur (ders.), — Bruch: Violinconcerte in G-moll und D-moll (Kopecky und Seitz), — Goltermann, Romberg, Rubinstein, Popper, Hartmann: Celloconcerte (Lübeck, Wihan, Mohnhaupt), — Abert: Concert für Contrabaß sowie diverse Celloconcerte für Contrabaß transponirt (Gustav Laska), — Weber und Spohr: Clarinetten-Concerte (Günther Schomburg). — Von den „außeretatsmäßigen“ Solisten, welche Sondershausen besuchten, um sich dort, von Erdmannsdörfer aufgefordert, zu produziren, wollen wir absehen, da uns

dies zu weit führen würde. Jedenfalls bildete das kleine Städtchen mit seinem an und für sich völlig bedeutungslosen Namen um jene Zeit den Concentrationspunkt eines künstlerischen Zusammenfindens, wie es wohl einzig in der Musikgeschichte dasteht. — Hier herrschte ein reines Kunstideal, ungetrübt durch materielles Veto, über philiströse Kleinopposition mit voller Ruhe sich hinwegsetzend. —

Liszt, der greise Meister und Kunstheroe, hing mit einer geradezu abgöttischen Zärtlichkeit an seiner Schülerin Pauline Erdmannsdörfer-Fichtner. Jede Gelegenheit einer entrevue wurde wahrgenommen, bei einer jeden größeren Musikfestlichkeit durfte Liszt nicht fehlen. So kam der Meister alljährlich einmal von Weimar nach Sondershausen herüber, um einige Tage hier zu verweilen. Zu diesem hohen Besuche bereitete dann Erdmannsdörfer ein sog. Eliteprogramm vor, dessen Hauptwerke selbstverständlich von Liszt herrührten. Bereits Wochen vorher wurden Separatproben angesetzt und das Orchester seufzte unter den kaum ausführbaren Anforderungen, welche man an seine Kräfte stellte. Liszt aber wußte dies zu würdigen und war stets des Lobes voll, wenn er von Erdmannsdörfer und seiner Kapelle sprach. „Bei ihm," so äußerte er sich einst, „höre ich meine Sachen besser, als in Weimar unter meiner eigenen Direktion!" — Und das war auch kein Wunder. Denn Liszt dirigirte nie mit dem Taktstock, sondern stets mit der Hand. Er gab sich ganz dem Gefühle hin und ließ über dasselbe die rythmische Frage zu Grunde gehen. Völlig willkürlich nahm er den Taktaufschlag in die Mitte der Periode und, wenn ihn das Entzücken über die Schönheit des Werkes ankam, dirigirte er überhaupt nicht weiter, sondern legt seine mächtige Hand mit den beispiellos langen Fingern über das Dirigentenpult, blickte schwärmerisch nach oben und überließ das Orchester sich selbst. —

So war es im Jahre 1880. — Im kleinen Sondershausen bereitete man die Ankunft Liszt's vor, — das bedeutete so viel als: die Kapelle hatte böse Tage! — An einem schönen Sommersonntag traf der Meister in den Frühstunden mit seinem ganzen Schwarme von verehrenden Herren- und Damen-Carricaturen ein, meist Personen, welche ein nur dunkles Kunstideal vor Augen haben, sich im Uebrigen aber mit dem bekannten Personen-Cultus abgaben

und durch seine oft lächerliche Uebertreibung ihren Lebenszweck zu erfüllen glaubten. — Entgegen der Gewohnheit, die Sonntagsconcerte unter freiem Himmel im fürstlichen Parke (dem sog. „Loh“) abzuhalten, war die Bühne des Hoftheaters zum Concertsaale umgebaut und die Besucher hierher beschieden worden. — Mit Liszt wurden zugleich Saint-Saëns, Hans von Bülow, Lassen und Moszkowski erwartet. — Gegen 11 Uhr trat der Meister bei Erdmannsdörfer ein im gewohnten, bis oben hinauf zugeknöpften Abbé-Rocke, mit verbindlichem Lächeln auf den Lippen und die enthusiastischen Ovationen des zur Matinée geladenen Publikums auf's Leutseligste erwidernd. Er führte „seine Pauline“, wie er die Erdmannsdörfer-Fichtner zu nennen pflegte, am Arm, während Erdmannsdörfer die Gräfin Wittchenstein, „ständige Begleiterin“ Liszt's, geleitete. Nach ihnen kamen einige der zugleich erwarteten Koryphäen. Ein Strom von Damen und Herren ergoß sich über die Gemächer und verbarrikadirte mit undurchdringlicher Mauer die Thür.

Liszt schien von der Reise erschöpft zu sein. Er ließ sich ein erfrischendes Getränk reichen, bevor die Matinée begann. Ein wahrer Kampf entstand um das halbvolle Glas, das der Meister an den Lippen gehabt und das eine Dienerin durch die Schülerreihen trug. Man schlug sich, benetzte die Taschentücher, im Kampfe verspritzte Tropfen sog man begierig von den Kleidern auf, — kurz eine reine Komödie spielte sich ab. —

Als die „Ruhe in der Kinderschule“ einigermaßen hergestellt war, begann das Programm, das mit einem Klaviertrio von Joachim Raff eröffnet wurde. Die executirenden Kräfte setzten sich zusammen aus Pauline Erdmannsdörfer (Klavier), Concertmeister Petri (Violine) und Kammervirtuos Wihan (Cello). Daß es sich hier nur um mustergiltige Leistungen handelte, bedarf keiner Betonung. — Liszt war aufgeräumt und heiter; er war der Erste, der das Zeichen zum Beifall gab und seiner reizenden Schülerin die Hand küßte. — Im zweiten Theile des Programms ließ sich der talentvolle neunzehnjährige Joachim-Schüler Blankensee mit einer „Norwegischen Phantasie“ von Lalo hören, zu welcher Erdmannsdörfer selbst am Flügel accompagnirte. Das Werk war technisch wie rytmisch denkbar schwer, nur dankbar vor einem privilegirten Hörerkreise, wie es der gegenwärtige war. Blankensee führte seine Aufgabe mit Ausnahme

einiger mißglückter Flageoletgriffe ausgezeichnet durch und fand lebhaften Beifall. — Zum Schluß gab Moszkowski die Rigoletto-Paraphrase Liszt's in unnachahmlicher Vollendung wieder. — Der Meister selbst war zum Spiele nicht zu bewegen; aus tausenderlei Gründen lehnte er die stürmischen Bitten ab. — —

Am Abend desselben Tages fand vor einem schon lange vor Anbeginn dicht gefülltem Hause das Concert im Fürstlichen Hoftheater statt. — Erdmannsdörfer hatte ein Programm aufgesetzt, das wohl einzig in seiner Großartigkeit dastand. Es lautete:

I.

Peter Cornelius: Vorspiel zur Oper: „Der Barbier von Bagdad."

Hans von Bülow: „Des Sängers Fluch," Ballade für großes Orchester nach Uhland's gleichnamiger Dichtung.

Franz Liszt: „Festklänge", sinfonische Dichtung.

II.

Franz Liszt: Klavier-Concert in A-dur mit Begleitung des Orchesters. Frau Pauline Erdmannsdörfer-Fichtner.

F. Schubert: „Divertissement à la Hongroise". Orchestrirt von Max Erdmannsdörfer (I u. III) u. Franz Liszt (II).

III.

Franz Liszt: „Berg-Sinfonie", eine sinfonische Dichtung nach Viktor Hugo. (Es folgt die Erklärung der Tendenz dieses Tonstückes, wie wir sie bereits gelegentlich der Besprechung von Franz Liszt gegeben haben).

Was die Ausführung dieser Werke anlangt, so mag es genügen, daß der greise Liszt selbst erklärte, „er könne sich nicht erinnern, eine ähnliche Vollendung in der Wiedergabe gehört zu haben." — Die Erdmannsdörfer überwand das Concert ihres Lehrers, wohl das schwierigste Klavierwerk, das die musikalische Literatur besitzt, mit einer über jede Kritik erhabenen Leichtigkeit und Perfektion. Mit Blumen und Beifall überschüttet, mußte sie am Arme ihres Gatten wohl zehn Mal erscheinen und das jauchzende Auditorium durch ihre

Kußhände zufrieden stellen. Sie eilte nach der Loge ihres Lehrer's hinan. Auf halbem Wege begegnete ihr Liszt mit Thränen im Auge und zog den Stolz seiner alten Tage wortlos an's Herz. —

Die beste Leistung des Abends jedoch war die „Berg-Sinfonie". — Dieses rytmisch, technisch und melodisch schwierigste Werk, an das sich nur ein Orchester ersten Ranges unter Leitung eines genialen Dirigenten wagen darf, wurde mit einer Feinheit in der Nüancirung, einer Präcision in Takt und Harmonik gespielt, die unerreicht dasteht. — Während der Aufführung saß Liszt in seiner Prosceniums-Loge, der Gräfin Wittchenstein gegenüber. Er hatte den Kopf mit der mächtigen Rechten gestützt und las in der Partitur nach. Der frenetische Beifall am Ende eines jeden seiner Werke nöthigte ihn, voll in der Loge zu erscheinen. Er warf Kußhände in zahllosen Mengen nach den Damen, rief dem Orchester und seinem Leiter ein „Bravo!" zu und dankte bescheiden für den endlosen Enthusiasmus, der ihm entgegengebracht wurde. — Nach der „Berg-Sinfonie", dem Schlusse des Programms, brach ein Sturm der Begeisterung im Auditorium aus, der das Haus in seinen Grundfesten erschütterte. — Liszt erschien auf dem Podium vor dem Orchester, empfangen durch eine Fanfare der Bläser. Das Publikum jauchzte ihm ein jubelndes „Hoch!" entgegen, stand auf den Sitzen des Parquets, die Damen in den Logen über die Brüstung gebeugt; der Fürst ließ ihm einen großen Lorbeerkranz mit Atlasschleife und Dedikation überreichen. — Liszt nahm den Ehrenzoll unter höflicher Verbeugung in Empfang, ging auf Erdmannsdörfer zu und drückte dem Widerstrebenden den Lorbeer auf die Stirn. — Da erst gedachte das Publikum der Verdienste seines Dirigenten und rief diesen vor die Rampen, der dann, Liszt am Arme führend, zahllose Male erscheinen und die Ovationen der verzückten Menge in Empfang nehmen mußte. —

Am Abend des darauffolgenden Tages berief eine zu Ehren Liszt's veranstaltete Hoffête die feinen Kreise der kleinen Residenz nach dem Schlosse. — Und hier ließ sich Liszt durch persönliche Bitten des Fürsten bewegen, selbst zu spielen, — trotzdem er sich das Versprechen gegeben, seine alten Tage von jedem öffentlichen Auftreten frei zu halten. Er spielte mit seiner Schülerin, der Erdmannsdörfer, die Saint-Saëns'schen Variationen über ein Beethoven'sches Thema für zwei Klaviere. Es war ein Genuß, der ungetrübter nicht gedacht

werden kann. Wie die beiden Künstler in unnachahmlicher Vollendung sich gegenseitig ergänzten, wie das Doppelwerk ein einheitliches Ganze, von einem Virtuosen an einem Flügel ausgeführt erschien, ist nur zu hören, nicht in Worten wiederzugeben. Die Kritik hat zu schweigen, um dem berechtigten Enthusiasmus das Feld zu räumen. — Am Schlusse des Programm's nahm Liszt den Platz am Instrument allein ein und begann eine freie Phantasie des Schubert'schen „Divertissement à la Hongroise“ zu improvisiren. Er durchwürzte das Werk mit seiner Technik und seinen Intentionen, sodaß es wie ein altes Kind im neuen Gewande erschien. Er spielte als Ungar, Alles in den Traum seiner nationalen Schwärmerei hineinziehend, mit ihrem Zauberreize bestrickend und schied mit diesem Schwanengesang von einem kunstsinnigen Kreise, dem er ein dankbares, dauerndes „Lebewohl!“ in die Herzen schrieb. — —

„Fuimus Troes, — fuit Ilium!“ — Gewichen ist jener Glanz und der Weltruf von dem kleinen Sondershausen. Die Träger seines Ruhmes schieden von ihm mit schwerem Herzen. Der greise Liszt ist todt, — Erdmannsdörfer mit seiner genialen Gattin weilt in Moskau und die einst so treffliche Kapelle ist nur noch ein Schatten der ruhmreichen Vergangenheit. Als der kunstliebende edle Mäcen Günther Friedrich Carl zu Gunsten seines Sohnes abdankte, verließ Erdmannsdörfer aus persönlichen Rücksichten seine Stelle und siedelte sich nach mannigfachen Concert-Tournées in Moskau als Professor der Musik an, wo er hochgeehrt lebt und wirkt. — Warum der Künstler dem Deutschen Vaterlande sein Können vorenthielt, wissen wir nicht! — — —

Sein Nachfolger war Kapellmeister Professor Carl Schröder, ein Cellovirtuos, aber kein Dirigent. Er errichtete in Sondershausen ein Conservatorium und zersplitterte seine Kräfte mit halb finanziellen Speculationen. Da die Kunsttendenz im Lande nicht erblich war und der für ihre Realisirung ausgeworfene Etat verkleinert wurde, schied ein bedeutendes Mitglied nach dem anderen aus dem Orchester. Schröder ersetzte es durch gehaltlose Conservatoristen mit problematischen Leistungen. Auch er hat diese Stellung wieder verlassen, ist kurze Zeit in Rotterdam an der dortigen Oper gewesen und am 1. April 1887 als Dirigent des Opernhauses nach Berlin berufen worden. —

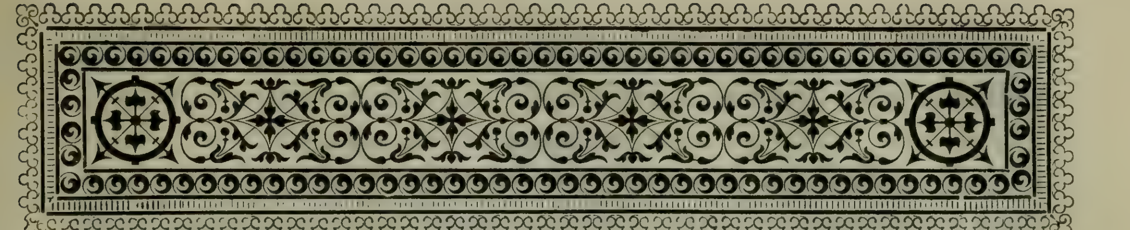
Der jetzige Dirigent der Sondershäuser Hofkapelle ist Adolf Schultze, ein Mann mit redlichem Streben, aber ohne geniale Veranlagung, der mit den traurigen Resten einstmaliger Vergangenheit nichts ausrichten kann. Die Leistungen seines Orchesters sind gleich denen einer guten Stadtkapelle und die Sondershäuser haben Gelegenheit, über die ruhmreiche Vergangenheit nachzudenken und die „Fleischtöpfe Aegypten's" herbeizuwünschen. — — —

Es ist unsere Pflicht, am Abschlusse unseres Essay's wenigstens mit einigen Worten der schöpferischen Werke Erdmannsdörfer's, seiner Thätigkeit als Componist zu gedenken Er hat uns, wie wir bereits erwähnten, nur Weniges geliefert, darunter als Bestes: „Vorspiel zu Brachvogel's: Narziß", — „Prinzessin Ilse", eine Waldsage aus dem Harzgebirge, für Soli, Chor und Orchester, — op. 18. „Schneewittchen", eine Märchendichtung f. Soli, Chor und Orchester, — op. 24. „Traumkönig und sein Lieb", für Sopran-Solo, Frauen-Chor und kleines Orchester, — op. 27. Klavier-Trio in A-moll, — „Nordseebilder", — „Im Volkston" u. A. m. — Diese Werke haben ihm wenig Lorbeeren zu seinem Ruhme beigetragen. Sie werden interessant durch das Studium des Mannes als genialen Dirigenten; von musikalischer Bedeutung sind sie nicht! — In ihnen tritt uns eine kränkelnde Anschauung, gepaart mit überspannter Reflexion entgegen, die überall das unmittelbare und gesunde Fühlen erstickt. Die äußere Technik ist tadellos und gut, der Aufbau und die Instrumentation einwandfrei, — aber der poetische, originelle Gedanke fehlt. — Seine Muster sind Liszt und Berlioz, also Vertreter der Reflexionsmusik. Er verräth in diesem Epigonenthume nun den Trieb, die Schwäche seiner Autoren fortzuspinnen, und entzieht damit seiner Composition völlig den musikalischen Boden. Hierzu tritt der schon beregte Mangel an Ideen und Gedanken! — So erscheinen seine Werke als Vernunftprodukte eines grübelnden Denkers, ohne Saft, Kraft und Lebensfähigkeit. —

Wenn wir in der vorstehenden Abhandlung den Boden kritischer Sachlichkeit verließen und das referirende Moment in den Vordergrund drängten, so mag uns die Freiheit verziehen werden. — Weniger bekannte Genie's führt man am besten handelnd ein und enthält sich der Beurtheilung so viel als möglich, um ein Präjudiz zu

meiden und dem Leser den Standpunkt nicht zu octroyiren. Es ist dieses Princip um so gerechtfertigter, wenn man pro domo redet und mit der Dankbarkeit gegen treue Freunde und Lehrer eigener Kunstinteressen nicht den Vorwurf der Voreingenommenheit verbinden will. Mögen die wahrheitsgetreu angeführten Thatsachen für sich sprechen und unserem Günstling den verdienten Lorbeer auf die Stirn drücken — Wir halten ihn für würdig, den Koryphäen unserer Zeit eingereiht zu werden, und rechtfertigen diesen Schritt mit dem Hinweise auf das rastlose Schaffen und Wirken Erdmannsdörfer's. — Hat sich dasselbe auch nur auf einen verhältnißmäßig kleinen Kreis Bevorzugter erstreckt, so mag es doch als anspornendes und reizvolles Beispiel dastehen, mit denen Charaktere von gleichem Lebensernst ihren Mitmenschen das Evangelium der hohen Kunst verkünden sollen.





Dr. Carl Reinecke.

„Wie nur dem Kopf nicht alle Hoffnung schwindet,
„Der immerfort an schalem Zeuge klebt,
„Mit gier'ger Hand nach Schätzen gräbt,
„Und froh ist, wenn er Regenwürmer findet."

Goethe: Faust I.

Localpatriotismus und Particularistenthum spielen, wie in der Politik, so auch in der Kunst eine nicht unbedeutende Rolle. Ihre Träger sind Leute, deren politische Kleinstaaten=Liebe sich auf die Kunst überträgt und mit begeisterter Zähigkeit an Personen hängt, von denen man weiß, daß es bedeutende Geister sind, welche ein ideales Emporblühen unterstützen können, oder aber bedingen. Wir wollen auch nicht bestreiten, daß derartige Tendenzströmungen, als zu gegenseitigem Wettkampfe reizend, außerordentlich segensreiche Wirkung auszuüben vermögen; wir haben gelegentlich der Besprechung Erdmannsdörfer's gezeigt, zu welcher Vollendung in der Kunst kleinstaatlicher Patriotismus führen kann. — Ebenso energisch müssen wir jedoch protestiren, wenn sich die Vergötterung auf Menschen erstreckt, deren Leistungen eine objektive Beurtheilung nicht vertragen können, die Musiker vom Mittelschlage und darunter sind und durch eine ungerechte Verhimmelung als Götter nach den höchsten Wolkenzinnen expedirt werden, um dort in seliger Behaglichkeit zu thronen. — Das Objekt eines solchen Contrastes zwischen Leistung und Anerkennung bietet unser Held

Carl Reinecke, weiland Direktor des neuen Gewandhauses in Leipzig und Dr. phil. honoris causa. —

„Mein Leipzig lob' ich mir!
„Es ist ein klein Paris und bildet seine Leute!" —,

sagt der Altmeister Goethe; und wir haben keine Veranlassung, dieser Wahrheit nicht beizupflichten. Leipzig ist eine Stadt, die für Kunst und Wissenschaft mehr gethan hat,, als sämmtliche Städte des „heil'-gen, röm'schen Reiches", — Berlin selbstverständlich mit eingeschlossen! — Im Pleißen-Athen ist Alles künstlerisch angehaucht. Eine jede bessere Bürgerfamilie hat ihre ausgesprochene Kunstneigung aufzu-weisen, welche sie verfolgt und pflegt. Die Sprößlinge des Hauses erlernen als Nebenpassion das, was ihnen und ihren Fähigkeiten am Meisten zusagt. Sie bleiben sehr oft nicht Dilettanten, sie werden kleine Künstler. Der Vater macht Heldengedichte, die Mutter schreibt Novellen, der Sohn spielt Klavier und Violine, die Tochter singt. — Bringt man das Gespräch auf ein musikalisches Thema, so muß man staunen, von welcher Bewanderung die fallenden Antworten zeugen. — Kein Abend vergeht, an dem nicht eine kleine künstlerische Leistung im engsten Familienkreise vollzogen würde. — Läßt man vollends sich anmerken, daß man etwas mehr, als Alltagsvirtuos ist, so nützt kein Protest, kein „Vorschützen von Müdigkeit", man muß sich am Instrumente produziren. Leistet man etwas Gutes, so ist man des dankbarsten Publikums gewiß und — spielt sich auch sicherlich zu-gleich in das Herz der Anwesenden ein. — Die Nöthigung — und im Nöthigen und Zureden ist der Sachse bekanntlich groß! — hört nicht auf. Stundenlang darf man die Aufmerksamkeit des Auditoriums in Anspruch nehmen, dasselbe wird nicht müde. So besitzt der Sachse, und speciell der Leipziger, eine außerordentliche Receptivität und Em-pfänglichkeit für die Kunst, die sich selbstverständlich nicht allein auf den engen Familienkreis beschränkt, sondern auch nach außen hin sich geltend macht und Alles mit lebhaftestem Eifer unterstützt, was mit der Kunst, in specie: mit der Musik, in irgend welchem Zusammen-hange steht. — Dafür bürgt der alte Ruf dieser Stadt, in der die größten Koryphäen der Musik ihre Feuertaufe erhielten, — davon legen die momentanen Kunstverhältnisse das beredtste Zeugniß ab.

Dem gegenüber erscheint es ein sonderbarer Contrast, wenn an der Spitze der musikalischen Leitung als maßgebende Größe ein Mann

steht, dessen Qualität vom rein künstlerischen Standpunkte aus nicht mit den Anforderungen seiner Stellung harmonirt. — Die sachliche Kritik, deren ungeschmälerte Vertretung uns in jeder Zeile beseelt, kann unmöglich die Connivenz und Begeisterung theilen, mit welcher Leipzig ein angehendes Ideal verehrt und in blinder Schwärmerei seinen Thaten huldigt. — Wenn wir Reinecke's Bedeutung als Pianist und Herausgeber classischer Werke neben seine fraglichen Eigenschaften als Componist und Dirigent stellen, so vermögen wir kaum die Vorzüge der einen Seite mit den Fehlern der anderen zu compensiren. — Ziehen wir vollends in Rücksicht, daß der Posten, den er bekleidet, mit seinen Hauptanforderungen an einen Dirigenten herantritt, — daß ferner der Maßstab für die Beurtheilung wirklich künstlerischer Bedeutung die Composition bildet, — und wenn wir alsdann die stattliche Reihe zeitgenössischer Dichter und Denker auf dem Gebiete der Tonkunst vergleichend durchmustern, — so drängt sich uns unwillkürlich die Frage auf: „Wie kommt dieser Mann an die Spitze eines Instituts, das nicht allein von localer Bedeutung, sondern tonangebender Faktor für die gesammten deutschen Kunstinteressen geworden ist?" — — — „Hat die Kunst nicht Koryphäen aufzuweisen, von deren Händen dieses Amt würdiger und besser verwaltet wird, als von Carl Reinecke?" — — Diese Zweifel sind in den Herzen der Leipziger zum großen Theil durch die Gewohnheit erstickt. Man kann sich das Gewandhaus ohne seinen jetzigen Dirigenten nicht denken. Man jubelt ihm zu als alten Bekannten und fragt nicht mehr nach künstlerischer Berechtigung und Leistung. — Man verwechselt das redliche Streben und Schaffen, mit den Produkten desselben. Beide aber stehen in unvereinbarem Mißverhältniß.

„Die Kraft ist schwach, allein die Lust ist groß!" —

hat die Devise Reinecke's für die schöpferische Seite seiner musikalischen Thätigkeit von ihrem Anbeginn an gelautet. — Unter sie rubrizirt sich mit gleicher Berechtigung das Dirigentenamt in seiner Kritik. — Die dargebotenen künstlerischen Leistungen der Gewandhauskapelle sind nicht Ergebnisse der Dirigenten-Genialität Reinecke's, sondern auf die Güte und Vorzüglichkeit eines Orchesters zurückzuführen, das sich aus ersten Kräften zusammensetzt und durch die er-

habenen Vorgänger Reinecke's — Felix Mendelssohn-Bartholdy und Niels W. Gade — eine Vollkommenheit erhielt, an welcher der Nachfolger nicht zu rütteln vermag. —

Als das alte Gewandhaus in der Universitätsstraße — weil in seiner Einfachheit den anspruchsvolleren Zeitverhältnissen nicht mehr genügend! — im December 1884 durch den neuen, einzig dastehenden Prachtbau vor dem Johanna-Park ersetzt wurde und man das längst gewohnte, liebgewordene Heim verließ, um im zeitgemäßen, luxuriösen Kunst-Palaste sich breit zu machen, schrieb eine gute und sachliche Musikzeitschrift Süddeutschlands in kurzer aber bezeichnender Weise:

„Leipzig. In das neue Gewandhaus zu Leipzig zieht den 11. December das alte ehrwürdige Institut mit dem alten Zopfe ein.“ —

Sie hatte Recht! — Zu einer zeitgemäßen äußeren Umgestaltung gehört auch die entsprechende innere Renovirung eines Instituts. Man hat sie übersehen, — sei es aus Pietät oder gewohnheitsmäßiger Connivenz! — und ihr Mangel macht sich eben fühlbar, ohne durch den äußeren Glanz und Luxus beseitigt werden zu können. — — —

Carl Reinecke ist ein Mann von vierundsechzig Jahren, von durchaus bescheidenem Aeußern und Auftreten. Sein prononcirter und scharfgezeichneter Gesichtstypus läßt Niemand, der ihn nicht kennt, errathen, welch' einflußreichem Manne er gegenübersteht. Im Verkehr trägt sein Benehmen und Geriren fast mädchenhafte Schüchternheit und Geziertheit, die erst dann von ihm weicht, wenn er in seinem Elemente waltet und den Taktstock schwingt, oder die Partitur vor sich erblickt. — Ein fortwährendes Lächeln ruht auf seinen Lippen, und die Höflichkeit, mit welcher er bei seinen Spaziergängen die Grüße Bekannter erwidert, ist musterhaft leutselig. — Wer es eben nicht weiß, daß dies Carl Reinecke, der Direktor des Gewandhauses und Componist einer über 200 Opus zählenden Literatur ist, wird es dem zimperlichen und freundlichen Männchen nicht ansehen. —

Geflissentlich haben wir diese äußere Erscheinung Reinecke's betont, nicht um hierdurch den Boden der Sachlichkeit zu verlassen, sondern nachzuweisen, daß der äußere Mensch im Handeln und Thun als getreue Copie seines Charakters erscheint und denselben auch im Verkehr durch eine entsprechende Miene oder Auftrittsart manifestirt. Wie nämlich unseren Tondichter im Verkehr mit seinen Mitmenschen

eine gewisse Geziertheit und ängstliche Befolgung gesellschaftlicher Pflichten leitet, so hält ihn auch als Componisten fortwährend eine offenbare Phrase und Mache befangen, die von Anfang an stört und mit der Zeit unausstehlich wird. Als Dirigent tritt diese Schwäche noch mehr nach äußerlich wahrnehmbarer Seite an den Tag und artet nicht selten in regelrechte Affektirtheit aus. — Und diese Fehler sind es, welche die Kritik über den Mann stark trüben. Wie bereits betont, haben wir es nicht mit den Menschen, sondern mit dem Künstler zu thun; darum soll die Anführung seines sozialen Gerirens als nebensächliche Bemerkung betrachtet werden. Trotzdem kann sie als Schlüssel dienen und ist insofern eine eigenthümliche Erscheinung, als wir durchschnittlich bei genialen Künstlern mit einer gewissen Regelmäßigkeit die Beobachtung machen können, daß sie den äußeren Menschen absolut vernachlässigen und im gesellschaftlichen Verkehr unbeholfen und plump sind, während ihre äußere Erscheinung, die Züge des Gesichts, der Blick des Auges das geistige Ideal und dessen Bedeutung verrathen. —

Es würde eine ungerechte und rigorose Verkennung Reinecke's sein, wollte man diesem Künstler das unverkürzte Lob redlichen Schaffens und die Beobachtung eines gewissen Ideals vorenthalten. Er ist ein fleißiger Componist und sucht in seinen Werken mit anerkennenswerthem Eifer ein hohes Vorbild zu realisiren. Wenn ihm dies nicht gelingt, so liegt es am Mangel der Originalität und einer Gedankenarmuth, wie sie selten mit produktivem Schaffen und seiner Fülle sich gepaart hat. — Einem entfernt ähnlichen Zuge sind wir bereits gelegentlich der Besprechung Joachim Raff's begegnet. Allein im großen Kreise Raff'scher Schöpfungen stoßen wir auf eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Werken, die fraglos ungeschmälerter Anerkennung würdig sind, und haben betont, daß die poetische Grundidee durchweg einen genialen und idealistischen Zug trägt. Bei Reinecke ist dies nicht der Fall. Schon aus dem Titel können wir vielfach das Gezierte nnd Gedrechselte seines Styls als Componist herauslesen. In der Richtung selbst jedoch fehlt es ihm an jeglicher Originalität. Sein Amt als Verwalter eines bedeutenden Instituts hat ihn durch die langen Jahre der Ausübung mit Instrumentation und Contrapunkt vertraut gemacht; in dieser Hinsicht ist also ein Tadel verfehlt. Sein Epi=

gonenthum erstreckt sich nicht auf moderne Romantik, sondern wählt Felix Mendelssohn-Bartholdy, seinen Vorgänger in der Leitung des Leipziger Gewandhauses, zum Muster. Dieses Muster jedoch wird vollständig Copie und jeder Zug eigener, produktiver Genialität geht in der reinen Nachahmung unter. — Mendelssohn ist bei der Süßlichkeit seiner Musik vollauf genügend in der Literatur vertreten, wenn wir ihm originaliter hin und wieder begegnen. — Wenn aber ein Mann, dem geistige Gestaltungskraft abgeht, der jedoch von einem horrenten Schaffenstriebe beseelt ist, nun Werk auf Werk edirt, aus dem uns immer Zucker und Manna entgegenfließt, wo es fortwährend Chocolade regnet, — da sehnt sich das Herz heraus aus diesen Boudoirparfüms, welche Kopfschmerzen verursachen, ohne vorherigen Genuß erzeugt zu haben. — Die Unzahl Reinecke'scher Werke werden daher nur so lange bestehen, als der persönliche Zauber des Componisten, seine Machtstellung oder die Courtoisie gegen den Menschen ihre Aufführung bedingt. — Theilweise sind sie auch ihrer rein äußerlichen Form wegen lobenswerth und können aus diesem Grunde (so z. B. die kanonischen Arbeiten des Componisten!) als Muster und Studienwerke empfohlen werden. — Der Inhalt wird uns jedoch stets unsympathisch berühren, wir werden einem Zuge begegnen, der wegen seiner Süßlichkeit undeutsch ist, und dieser Zug bewegt sich im Rahmen eines sclavischen Epigonenthums ohne einen einzigen originellen Lichtblick.

Daß Reinecke eine große Fülle theoretischen Wissens in sich birgt, ist lobend anerkannt worden. Er hat sich auf allen Gebieten, namentlich schwieriger Compositionsart erprobt und leistet hier, was äußere Form anlangt, Treffliches. — Mit Contrapunkt, Harmonie und Instrumentation erscheint er völlig vertraut; doch tragen seine Compositionen auch formell nicht jene geniale Entwurfsmanier, jenen Charakter eines plötzlich auftauchenden Gedankens, sondern sind oft gekünstelte und erklügelte Maximen, mit theoretischer Peinlichkeit aufgebaut, regelrecht construirt, — aber man fühlt aus ihnen die pedantische Einzelarbeit heraus, — das vorsichtige Zusammenfügen der einzelnen Stückchen zum Ganzen.

Wie Reinecke im Leben und Verkehr einen kindlich-naiven Zug

zur Schau trägt, so ist ihm auch in der Composition ein unverkürztes Lob zuzusprechen da, wo es sich um Verwerthung musikalischer Ideen für die Kinderwelt handelt. — Das Tändelnde, Liebenswürdige und Harmlose, das uns hier geboten wird, ist vielfach geradezu bestrickend. Er wird mit dem Gedanken, unsere kleine Welt zu erfreuen, selbst ein Kind und redet in seiner Sprache so wunderbar naiv und lieblich, daß wir den Meister — denn hier ist er ein solcher! — um das Temperament beneiden, mit dem er sich bis in sein hohes Alter hinein Jugendfrische und kindliche Gedanken-Unschuld erhalten hat. — Dasselbe gilt von vielen seiner Lieder. —

Dieser reizvolle Zug schwindet in der Anlage größerer Werke vollkommen und macht dafür dem geschraubten und pathetischen Elemente Platz, das, weil es mit der Natur des Componisten contrastirt und theilweise reine Imitation ist, anwidert. —

Um einen leidlich klaren Ueberblick über die Schaffensthätigkeit und den Produktionstrieb Reinecke's zu geben, führen wir nachstehend seine bedeutendsten und bekanntesten Werke nach ihrer Opuszahl an. Es eröffnet diese Revue zugleich einen kleinen Einblick in diejenigen Gebiete, auf denen der Tondichter am Liebsten verweilt und charakterisirt so seine Eigenart nach äußerer wie innerer Seite hin durch concrete Beispiele:

op. 5: **Sechs Lieder.**
op. 7. **Phantasiestücke.**
op. 12. **Vier Lieder** für **Sopran** mit Pianoforte.
op. 14. **Fünf Lieder**: Kindlein in des Meeres Wiege. — Frühlingsgruß. — Mein Hochland. — Ritter Frühling. — Horch! horch! die Vesperhymne. — Chor mit Orchester. —
op. 15. **Phantasie in Form einer Sonate.**
op. 16. **Streichquartett in Es-dur.**
op. 22. **Phantasiestücke** für Violine und Pianoforte.
op. 27. **Sechs Lieder** für Bariton oder Baß.
op. 30. **Streichquartett in F.**
op. 33. **Concertstück** für Pianoforte.
op. 34. **Quartett.**
op. 36. Valse élégante.
op. 37. **Acht Kinderlieder.** Erstes Heft.
op. 38. **Claviertrio in D-dur.**
op. 39. **Jagdstück.**

op. 40. „Zur Nacht“, — für gemischten Chor.
op. 42. Sonate in C für Violine und Pianoforte.
op. 43. Drei Phantasiestücke für Viola und Pianoforte.
op. 45. Musik zu Körner's: „Vierjähriger Posten“.
op. 46. Musik zu Hoffmann's: „Nußknacker und Mäusekönig“.
op. 47. Drei Sonatinen in C, D und B.
op. 50. Ein geistliches Abendlied für Tenor-Solo, gemischten Chor und Orchester.
op. 51. Musik zu Calderon's: „Dame Kobold“.
op. 52. Variationen über ein Thema von Bach.
op. 54. Vierhändige Clavierstücke im Umfange von 5 Tönen. Zwei Hefte.
op. 55. „Schneewittchen“, ein Chorwerk.
op. 56. Schlachtlied für 2 Männerchöre mit Orchester (Klopstock: „Mit unserm Arm ist nichts gethan“).
op. 57. Alte und neue Tänze.
op. 61. Männerchöre (daraus namentlich Nr. 2: „Besuch“, humoristischer Tanz.
op. 62. Sprüche aus den Liedern des Mirza Schaffy als Kanons für 4 Männerstimmen.
op. 63. Neun Kinderlieder. Zweites Heft.
op. 66. Impromptu über ein Thema aus Schumann's „Manfred“.
op. 68. Fünf Lieder: Waldlied. — Grabgesang. — Wie der Frühling kommt. — Schenkenlied. — So sei mit Gott gegrüßt. —
op. 70. Ouverture zu „Aladin“.
op. 72. Clavier-Concert in Fis-moll mit gr. Orchester.
op. 74. Mirjams Siegesgesang, Concert-Arie für Sopran und Orchester.
op. 75. Zehn Kinderlieder. Drittes Heft.
op. 78. „De Deum laudamus“, — Männerchor mit Orchester.
op. 79. Sinfonie in A-dur.
op. 81. „Eine Novelle in Liedern“, Cyclus von 8 Gesängen.
op. 83. Quintett in A-dur. —
op. 87. Cadenzen zu classischen Pianoforte-Concerten.
op. 89. Sonate für Pianoforte und Violoncello.
op. 91. Acht Kinderlieder für 2 Singstimmen mit Pianoforte.
op. 92. Musik zum „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern.“
op. 93. „König Manfred“, Oper in 5 Akten (Joachim Raff gewidmet.)
op. 94. „La belle Griseldis“, Improvisata.
op. 95. Missa cum Offertorio („Exsulta satis, filia Sion“) mit Orgel.

op. 97. Fünf Lieder: Geleit. — Mein Deutschland, mächt'ge Eiche. — Stürme des Frühlings — Deutschland. — Am Grabe. —
op. 98. Drei Sonatinen in F, A-moll und F.
op. 100. Zehn Gesänge für drei weibliche Stimmen.
op. 101. Offertorium („Felix es sacra virgo Maria") für Orgel und Chor.
op. 102. Musik zu Schiller's: „Wilhelm Tell".
op. 103. Männerchöre: Am 3. September 1870. — Requiem für die gefallenen Krieger. — Sängersegen. — Im schwarzen Wallfisch zu Askalon. — Herr Tristan. — ꝛc.
op. 104. Musik zum Singspiel: „Ein Abenteuer Händels".
op. 105. „Friedensfeier", Festouverture.
op. 106. „Aus der Jugendzeit", acht Tonbilder (mit Widmung und Epilog).
op. 109. Sechs Lieder für zwei weibliche Stimmen mit Pianoforte.
op. 110. Deutscher Triumphmarsch.
op. 113. Toccata ꝛc., Klavierstücke.
op. 116. Sonate in E-moll für Violine und Pianoforte.
op. 122. Nocturno für Horn und Orchester.
op. 123. Klavierstücke (Chaconna ꝛc.).
op. 124. „Almansor", Concertarie für Bariton und Orchester.
op. 125. Vier Gesänge: Rheinweinlied. — Weil die lieben Engelein. — Abendfahrt bei Venedig. — Scolie.
op. 126. Sechs Miniatur-Sonaten.
op. 127. Sechs Sonatinen mit stillstehender rechter Hand im Umfang von 6 Tönen. Drei Hefte.
op. 128. „In Memoriam", Introduction und Fuge mit Choral.
op. 130. Zwölf Studien in kanonischer Weise. Zwei Hefte.
op. 131. „Die Flucht der heiligen Familie", Legende für Männerchor und Orchester.
op. 133. „Schneewittchen", Märchendichtung, dramatisirt von Fr. Röber für Sopran und Altsolo, weiblichen Chor und Orchester.
op. 135. Zehn Kinderlieder. Fünftes Heft.
op. 136. Sechs Sonntanie.
op. 137. Vierundzwanzig kleine Studien. Drei Hefte.
op. 138. Acht Kinderlieder mit leichter Klavier- und Violin-Begleitung. Sechstes Heft.
op. 140. „Durst'ge Lieder", vier Chöre.
op. 141. Violin-Concert in B mit gr. Orchester.
op. 142. „Hakon Jarl", Dichtung von Carsten, für Sologesang, Chor und Orchester.

op. 145. „Ernstes und Heiteres“, zwölf Etuden mit vorausgehenden, correspondirenden Fingerübungen und zwölf Tänze.
op. 146. Arioso, Gavotte, Scherzo. 3 Stücke für Violoncello und Pianoforte.
op. 147. „Märchengestalten“, kleine Phantasiestücke zu 4 Händen. Zwei Hefte.
op. 148. Festouverture für gr. Orchester (den Mitgliedern des Gewandhaus-Orchesters gewidmet.)
op. 149. Tänze und Lieder aus alter Zeit, zwanzig leichte Clavierstücke.
op. 150. „Aschenbrödel“ für Mezzosopran und Sopransolo, weiblichen Chor, Orchester und Declamation.
op. 151. „Das Hindumädchen“, Concert-Arie mit Orchester.
op. 152. Ländler.
op. 154. „Aus unseren vier Wänden“, 25 Clavierstücke für die Jugend. Drei Hefte.
op. 154b. Zehn Kinderlieder. Siebentes Heft.
op. 155. Romanze für Violine und Orchester (bezw. Pianoforte).
op. 156. Zehn Gesänge in kanonischer Weise für drei weibliche Stimmen.
op. 158. „Trompeter von Säkkingen“ (Mailied).
op. 159. Drei leichte Sonaten in C-dur, E-moll und F-dur.
op. 161. „Sommertagsbilder“ (darunter: Dämmerung und Tanz unter der Dorf-Linde), Clavierstücke für Chor und Orchester.
op. 161. Zwölf leichte Etüden.
op. 163. Zwölf Kanons (weibl. Chor und 2 Solostimmen).
op. 164. „Die wilden Schwäne“, Märchendichtung nach Andersen.
op. 165. „Ein Märchen ohne Worte“, 10 Clavierstücke. Drei Hefte.
op. 166. „Zur Jubelfeier“, Ouvertüre.
op. 167. „Undine.“ Sonate für Pianoforte und Flöte.
op. 168. Zwei geistliche Chorgesänge: „Salvum fac regem“ und Gebet von Geibel für gem. Chor.
op. 169. Suite: Preludio, Andanto con variazioni, Minuetto, Canzona, Polska, Finale. —
op. 170. Clavierconcert in Fis-dur mit Orchesterbegleitung.
op. 171. „Weihnachts-Cantate“ (Sopran-, Altsolo, Chor und Orchester.
op. 173. „Für kleine Hände“, sechs leichte Suiten. Sechs Hefte.
op. 174. Zehn leichte Stückchen.
op. 175. Zwei Clavierstücke: Walzer und Bourrée.
op. 176. „Ein neues Notenbuch für kleine Leute“, dreißig Clavierstückchen. Zwei Hefte.
op. 177. „Glückskind und Pechvogel“, eine Märchenoper.

op. 180. „Ein Märchen“, Impromptu.
op. 181. Zehn kleine Phantasien über deutsche Kinderlieder.
op. 183. Serenaden für die Jugend. Zwei Hefte.
op. 187. Sechs Lieder und Gesänge: Nieder sinkt der Tag. — Der Winter treibt keine Blüthe. — Gute Nacht. — Der treue Gesell. — Amor und Fortuna. — Kanon.
op. 188. Trio für Pianoforte, Oboe und Horn.
op. 190. „Vom Bäumlein, das andere Blätter gewollt“. Ein Chorwerk nach Fr. Rückert.
op. 191. „Zur Reformationsfeier“, Variationen über Luther's Choral: „Eine feste Burg.“
op. 192. Festgesang für dreistimmigen Männerchor mit kleinem Orchester.
op. 193. Ouvertüre zu Klein's Trauerspiel „Zenobia.“
op. 196. Zehn Kinderlieder für eine Singstimme mit Pianoforte.

Neben diesen angeführten Werken hat Reinecke noch eine große Anzahl von Compositionen ohne Opuszahl herausgegeben. Von ihnen nennen wir lediglich:

Zwölf Tonbilder für Streichorchester
Sechs altfranzösische Lieder } Breitkopf & Härtel.
Drei italienische Volkslieder
„Unsere Lieblinge.“ Die schönsten Melodien alter und neuer Zeit leicht bearb. Zwei Hefte.
Sechszehn schottische Volkslieder in leichter Bearbeitung.

Ferner sind als beste seiner reinen Studienwerke lobend zu erwähnen:

Technische Uebungen und Studien speciell für die Anwendung des Bohrer'schen Clavier-Handleiters, sowie seine
Schule der Technik. Drei Bände. Breitkopf & Härtel.

Es ist recht bedauerlich, daß sich aus der Fülle des vorliegenden, schöpferischen Materials nicht mehr Kapital für die produktive und bildnerische Fähigkeit des Componisten schlagen läßt. Das Total-Urtheil, das wir oben gefällt haben, findet mit geringen Ausnahmen auch bei der Einzelbesprechung Anwendung. Reinecke ist ein rein äußerlicher Componist; da, wo seine Schöpfungen Geistesleben und Gedanken zu athmen scheinen, sind sie nicht Carl Reinecke, sondern Felix Mendelssohn-Bartholdy in den Hauptzügen, — mit einer Nebengruppirung von Schumann und verschiedenen anderen

Romantikern. Der süßliche Zug, der das classische Vorbild durchweht und leitet, wird beim Epigonen noch weit süßlicher. So ist die Reinecke'sche Musik eine Speise, die nur als Nachtischgericht in kleinen Portionen vorgesetzt werden darf, da sie sonst den Magen verdirbt und eine dauernde Antipathie gegen ihren Genuß erregt.

Daß Reinecke in Form, Instrumentation, Polyphonie und schulgerechter Arbeit ohne Tadel dasteht, wurde von uns zur Genüge betont. Hier handelt es sich lediglich um eine Verurtheilung seiner theoretischen Fähigkeiten, denen Niemand das gebührende Lob absprechen wird. So kommt es denn, daß unser Meister da, wo er eine rein interpretatorische Funktion versieht und zur eigenen Gedankenschöpfung keinen Anlaß hat, etwas Treffliches leistet. Seine Ausgaben classischer Tondichter — meist im Verlage von Breitkopf & Härtel, Leipzig, erschienen — sind Werke, die ohne Frage vollsten Lobes würdig sind. Als beste haben wir unter ihnen hervorzuheben:

Mozart: Claviersonaten und Concerte.
Beethoven: Clavierconcerte, Sonaten und kleine Stücke.
Chopin: Sämmtliche Werke.
Clementi: **Préludes**.
Händel und Haydn: Clavierwerke.
Bach: Suiten. Wohltemperirtes Clavier, 2c.
„Im Salon.“ Album I—III.
„Klassische und moderne Pianofortemusik.“ Div. Bände. —

Auf einzelne Werke Reinecke's in detailirter Besprechung einzugehen, lohnt sich für die Kritik nicht, zumal sie etwas Lobenswerthes nur selten findet. Die Zeit, in welcher die Musik dieses Componisten sich einen kleinen Geltungskreis verschafft, ist eine kurze. — Seine revidirten Schulausgaben werden wegen der pedantischen Sorgfalt und feinfühligen Arbeit die Compositionen weit überdauern und können auch von uns nur auf's Wärmste anempfohlen werden. —

Wie Reinecke als Componist der Originalität baar ist und ein wunderliches, nicht sympathisch berührendes Gemisch von Spielerei, Conceptionsunfähigkeit, Gedankenarmuth und Imitation repräsentirt, so geht ihm auch als Dirigent jeder geniale Zug ab. Ein Kapellmeister, der zu viel Höflichkeitsbezeugung und Courtoisie zur Schau

trägt, nimmt sich schon hierdurch manches Renommee. Es fehlt Reinecke jene kraftvolle Energie und Präcision, mit welcher der Taktstock geführt werden muß, es fehlt ihm die Kunst, im äußeren Auftreten einen imponirenden Eindruck zu erwecken, und so leidet oft durch eine unwillkürliche (wenn auch ungerechtfertigte) Uebertragung dieses persönlichen Mangels auf das Orchester die Leistung dieses letzteren unter einer mißtrauischen und reservirten Kritik. — Vergleicht man die Direktion Bülow's, Erdmannsdörfer's, Brahm's und Anderer mit der Reinecke's, so fällt der Abstand empfindlich in die Augen. — Das Gezierte und Tändelnde, das sich aus dem Leben in seine Compositionen überträgt, findet auch hier beredten Ausdruck und reimt sich nicht zusammen mit den genialen Anforderungen, welche die Stellung eines Direktors am Gewandhause zu Leipzig an ihren Verwalter richtet. — Wenn die Leistungen trotzdem gute und untadelige sind, so ist dies eben auf die Qualität des aus Künstlern ersten Ranges sich zusammensetzenden Orchesters zurückzuführen, das zu eingeschult ist, als daß eine saloppe Leitung seine Vorführungen verderben könnte. —

Rückhaltloses Lob dagegen haben wir Reinecke zu zollen, wenn wir seine Leistungen als Pianist bereden. Denn hier ist er fraglos ein Meister eigenster Art. — Moderne Effekttechnik, wie wir sie beispielsweise bei Liszt, Tausig, d'Albert, Friedheim, der Erdmannsdörfer-Fichtner u. A. vertreten finden, ist ihm ganz fremd. Dafür besitzen wir aber in ihm einen der wenigen Mozartspieler in der Gegenwart. — Mit der fortschreitenden technischen Vollkommenheit der Neuzeit und ihren Modeanforderungen werden Pianisten, die sich Mozart und dessen Compositionen als künstlerische Lebensaufgabe setzen, immer seltener. Dieser Tondichter ist in seinen Weisen zu einfach, er erschüttert nicht durch massigen Effekt, darum ist er nicht lohnend genug für unsere Generation, die „staunend gaffen" muß. — Reinecke hat sich von diesem äußerlichen Moment nicht irritiren lassen. Er bietet uns den ewig-schönen und jugendfrischen Mozart in einer meisterlich vollendeten Wiedergabe. Sein Spiel ist durchdacht und klingt doch naiv und unschuldig, wie die Weisen des zu interpretirenden Stoffes. Seine Hände scheinen mit den Tasten zu kosen und ihnen in süßer Schmeichelei die Melodien zu entlocken. Dabei ist das Spiel klar und distinkt, die Technik unverwischt und

rein, die einfache Coloratur erscheint als leicht hingeworfenes Ornament zur Verschönerung des Ganzen. — Es gehen eben bei diesem Amte Reinecke's die Eigenschaften des Tondichters mit denen seines Interpreten conform. Beide sind naiv. Mozart kann nur von einer harmlos denkenden, jugendfrischen Kraft zur vollen Geltung gebracht werden. Und diese repräsentirt Carl Reinecke. — Auch in der Wiedergabe jüngerer Beethoven-Concerte bietet uns der Meister Vollendetes und flicht so zu den Blättlein seines künstlich zusammengelesenen Ruhmeskranzes auch einen wahrhaft verdienten, unstreitbar ihm gehörigen Lorbeer. —

Es bleibt uns von der Besprechung Reinecke's lediglich noch die pragmatische Seite übrig, — die Anführung der wichtigsten Lebensdaten. Auch diesem Amte wollen wir genügen, soweit es eben als dringend geboten erscheint: —

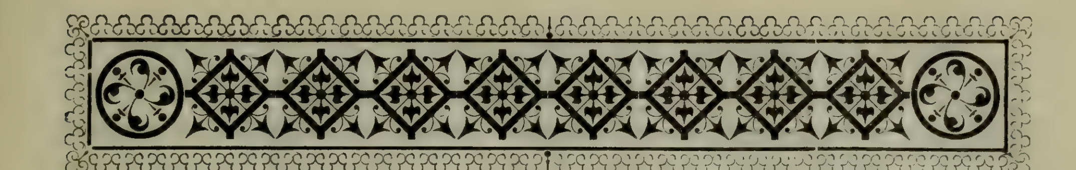
Carl Reinecke ist am 25. Juni 1824 zu Altona-Hamburg geboren und genoß seine erste Ausbildung im Clavierspiel unter der Leitung seines Vaters. Ein ungewöhnliches technisches Talent ließ ihn bereits im Jahre 1835 als elfjährigen Knaben mit großem Erfolge an die Oeffentlichkeit treten. — Von einer Kunstreise nach Kopenhagen und Stockholm, bei welcher er im achtzehnten Lebensjahre vielfach Gegenstand des Triumphes und der Bewunderung geworden war, zurückgekehrt, studirte er auf dem Leipziger Conservatorium unter Mendelssohn und Schumann und brachte hier seine Studienlaufbahn zum Abschluß. — Das Verdienst, welches diese beiden Musikheroen für die Kunstwelt beanspruchen, soll ihnen ungeschmälert gezollt werden; jedenfalls haben sie auf Reinecke einen schädigenden Einfluß ausgeübt. Sie haben den Pianisten zum Tondichter gemacht und als sclavischen Anhänger an ihre Richtung gefesselt. — Hätte Reinecke die beiden Koryphäen nicht als Lehrmeister der Musiktheorie gehabt, — wer weiß, ob er dann jemals produktiv geworden wäre, da ihm das Talent zum Schaffen mangelte. Mendelssohn und Schumann würden alsdann unbewußt der Kunst einen ebenso großen Dienst erwiesen haben, wie sie absichtslos durch die Zeitigung des Componisten Reinecke einen fragwürdigen Autor in die Reihen der modernen Tondichter schoben. — Im Jahre 1846 begann Reinecke seine größeren Concert-Tournee's, zunächst mit dem Violin-Virtuosen Königslöw und Wasielewsky durch Norddeutschland und Dänemark (in letztge-

nanntem Staate wurde er bei dieser Gelegenheit zum „Hofpianisten" ernannt!); sodann begab er sich nach Paris, von wo ihn ein Ruf an das Conservatorium zu Cöln a. Rh. nach dieser Stadt trieb. Vom Jahre 1854 an war er als Musikdirektor in Barmen thätig, von 1859 als Universitätsmusikdirektor in Breslau, bis endlich 1861 der Posten eines Dirigenten am Leipziger Gewandhause ihm übertragen wurde. So rückt er an die Stelle seiner geliebten, aber auch treulich copirten Ideale Mendelssohn und Gade und behauptet dieses Amt noch heute. Mit welchem Rechte, das ist früher bereits beredet worden. — Er hat als Dirigent jenes Instituts viele namhafte Verdienste zu verzeichnen, wenn auch nur vom allgemeinen musikalischen Standpunkte aus. Als im December des Jahres 1884 das neue Gewandhaus unter der Aegide Reinecke's mit drei wirklich großartigen und vollendet zu nennenden Concerten eingeweiht wurde, erhielt er von der Universität das Doktordiplom honoris causa. — Sein musikalisches Wirken in Leipzig erstreckt sich momentan fast ausschließlich auf den engeren Kreis der Gewandhaus-Concerte. Nur die Leitung der bekannten und berühmten Aufführungen des Universitätsgesangvereins „Paulus", dessen Ehrenmitglied er ist, werden hin und wieder von ihm übernommen. — Trotz seines hohen Alters tritt er nicht ungern als Solist auf. Und was er am Flügel leistet, welch' ungetrübten Genuß der Pianist Reinecke bereitet, ist bereits erwähnt worden. Hier söhnt er mit manchem Mißgriff seines übrigen künstlerischen Daseins aus. —

Wenn wir in dem vorstehenden Essay mit einer gewissen Geflissentlichkeit die eingehendere Kritik uns versagten, so geschah dies, weil wir die erforderliche Schärfe gerechter Objektivität nicht in disharmonischen Contrast mit der Popularität bringen wollen. Und eine solche genießt Reinecke im engeren Kreise seines Wirkens sicherlich, — namentlich in Leipzig. Inwiefern bei dieser Sache Gefühlswallung, persönliche Voreingenommenheit oder Verdienst maßgebend sind, bleibe dahingestellt. — Ebenso wie wir die Schmälerung gerechten Lobes verwerfen, können wir eine unmotivirte Lobhudelei nicht anerkennen, welche den Menschen mit dem Künstler in einen Topf wirft und durch dieses unlogische Vorgehen sich große Thorheiten zu Schulden kommen läßt. Vom künstlerischen Standpunkte aus aber treffen Reinecke zu mannigfaltige Vorwürfe, als daß wir sie mit dem

Mantel der Milde und Versöhnlichkeit verhüllen dürften. Wie seine Leistungen als Pianist und einzelne seiner Großthaten als Dirigent des Gewandhauses ein dauerndes Andenken in den Annalen Leipzig's, — nein, der Musikgeschichte überhaupt finden werden, wie die kritisch-redaktionellen Arbeiten dieses Mannes als sorgfältige und fleißige Elaborate musikalischer Feinfühligkeit von dauerndem Interesse sind, — so werden die Compositionen und zahllosen eigenen Schöpfungen Reinecke's, denen die Lebensfähigkeit abgeht, bald der Vergessenheit verfallen und damit ihr gebührendes Schicksal erfüllen. Nur die junge Generation kann seinen Kinderdichtungen, aus denen ein ächtes jugendfrisches Leben sprudelt, auch fürderhin treu bleiben. Denn so lange diese Werkchen ein kindliches Herz begeistern, — lebt ein schlummerndes Ideal in der jungen Seele, das eine schöne Entfaltung verspricht und poetischen Reizes voll ist.





Dr. Johannes Brahms.

„Ich dachte, es würde und müsse einmal plötzlich
„einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit
„in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer,
„der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Ent-
„faltung brächte, sondern wie Minerva gleich voll-
„kommen gepanzert aus den Haupte des Kronion
„spränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut,
„an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten.
„Er heißt: Johannes Brahms!" —

Robert Schumann.

Wie wohlthuend und erquickend ist es doch, wenn uns aus der Fülle musikalisch-literarischer Erscheinungen und ihrer vielfachen Flickgestalten das Bildniß eines Mannes fesselt, auf dessen tiefernsten sittlichen und durchgeistigten Zügen das Auge mit einer gewissen durstigen Wonne ruht! — Wie bewunderswerth erscheint uns jedoch erst diese Sympathie, wenn wir in Erwägung ziehen, daß die Musik als Gefühlsausdruck die verschiedensten und divergirendsten Geschmacksrichtungen erzeugen kann, und dennoch dieselben hier in einer unverkennbaren Harmonie nebeneinander herlaufen, um durch ihre begeisternde Wirkung auf den Träger eben diesem Kopfe den Lorbeer der rückhaltlosen Anerkennung auf die Stirn zu drücken! — Halb ist es Scheu, halb ist es Bewunderung, mit welcher man zu dem Heros der Kunst hinanschaut; das patriarchalische Gefühl jener näher tretenden Intimität scheint uns versagt zu sein, weil sich das Genie gleichsam mit einem Nimbus der Unnahbarkeit umgiebt.

Es ist kein einseitiges Vorurtheil, wenn wie Johannes Brahms den bedeutendsten Componisten der Gegenwart nennen; es tönt uns freudig zustimmender Beifall überall da entgegen, wo Kunst und ihre Pflege heilig gehalten werden. — Brahms ist ein exorbitantes Genie, ein Mann, der den Lebensernst auf seine Kunstaufgabe übertragen zu haben scheint und hier in stiller Exclusivität schafft und wirkt. Die Produkte seiner Thätigkeit sind Gegenstand unserer unumwundenen Begeisterung, und trotzdem tragen sie jenen vornehmen, kunstaristokratischen Zug, der ihre Höhe kennzeichnet und uns bewundernde Achtung gebietet. Denn Brahms ist kein Alltagscomponist; er ist weder ein Anhänger des bunten Flitters und der Mache, noch auch der reflexiven Geschraubtheit. Brahms denkt fühlend und sucht zugleich durch die Wahl des edelsten Gefühlsausdrucks eine gewisse Ideenrichtung anzudeuten. Er benutzt dazu nicht die moderne Art des äußerlichen Behagens, nicht legt er das Hauptgewicht auf das Kolorit, — der Gedanke ist ihm das Maßgebende, dem sich im Verhältniß zu seiner edlen Erhabenheit die Form anzupassen hat. So tritt er völlig heraus aus dem Rahmen moderner Kunsttendenz und bahnt sich seine eigene Richtung. Nicht ist er ein wüthender Fortschrittler, der in jedem Falle in das Horn der modernen Romantik stößt, — nicht ist er alter Klassiker, der den Zopfstyl bewahrte oder aber mit tändelnder Leichtigkeit eine Fülle beglückendsten Melodienreichthums sprudelt. Er steht vereinzelt da in seiner ganzen Richtung und ist unstreitbar ein Original. —

Der Ausdruck „Original" darf nicht mißverstanden werden. Wir haben es im Leben mit dem, was diese Bezeichnung wirklich will, nicht zu thun. Denn reine Originale sind unauffindbar. Mit der Geburt beginnt der Mensch die Eindrücke der Außenwelt zu absorbiren, in sich aufzunehmen, also nutzbar für sich selbst zu machen. Was er ist, verdankt er nicht sich selbst, sondern dem Einflusse seiner Umgebung. Wenn jedoch ein Charakter durch die Receptivität der Außeneindrücke zu einer relativen Reife gelangt ist, so beginnt er unter gewissen Voraussetzungen mit der Wiedergabe dieser Eindrücke. Die Art und Weise, in welcher dieses geschieht, ist je nach der geistigen Auffassung oder Produktionsmöglichkeit originell oder nicht originell. — Folge nun ist, daß derjenige nur produktiv sein kann,

der receptiv ist; eine Funktion rein geistiger Mechanik. Wie der Schwamm nur Wasser von sich geben kann, wenn er Wasser aufsog, so kann ein Geist nur schaffen, wenn er schöpferisches Material in sich aufnahm. Dieses aber nimmt er nicht aus sich selbst, sondern aus der ihn umgebenden Außenwelt und ihren Eindrücken. — Das „Wie?" dieser Aufnahme, Verwerthung und Verarbeitung, ist der Kern der Originalitätsfrage. —

Das sind Reflexionen, denen bereits Goethe in ähnlicher Form Ausdruck verleiht. — Und stellen wir unter Berücksichtigung dieser Maximen die Frage nochmals: „Ist Brahms ein Original?" —, so müssen wir dieselbe sicherlich bejahen. Denn dieser Tondichter versteht es, in nahezu vollendeter und einzig dastehender Weise, den aus der jeweiligen Umgebung in sich aufgenommenen Eindrücken durch tiefernste Anschauung und geistig selbständige Verarbeitung originellen Ausdruck zu verleihen. Er repräsentirt in dieser Hinsicht eine Vollkommenheit und Singularität der Erscheinung, welche ihm dieses Lobes um so würdiger macht. —

Wie nun freilich die äußere Existenz und ihr Einfluß von unleugbar großer Bedeutung auf die Produktivität eines genial veranlagten Naturells ist, so liegt die Grundbedingung der künstlerischen Entfaltung des Brahms'schen Genius gleichmäßig in der geistigen Fähigkeit dieses Mannes, wie in den Verhältnissen, in denen er lebt. Materielle Sorgen sind ihm fremd. Er schafft nicht, weil er schaffen muß und durch den Ertrag seiner Schöpfungen zu leben hat. Ihn bindet keine Verpflichtung an irgend ein Dirigentenamt, eine Kapellmeisterstelle. Frei, wie der Vogel in der Luft, und unabhängig von Jedermann, schafft er, wenn die Schaffenslust an ihn herantritt. Seine Werke leiden nicht unter dem Drucke der Brotarbeit; sie sind von sogenannten Existenzrücksichten freie, dem eigenen Antriebe entsprungene Ergüsse, und darum edel und ohne Beimischung jener Wermuthstropfen, die leider so oft den reinen Genuß verleiden. — Der Componist sammelt in stiller, sorgenfreier Beschaulichkeit das künstlerische Material, sondert es feinfühlig zu zweckentsprechender Verwerthung, um es dann in diesem Zustand der Gemüths-Freiheit zu seinem, eigenster Anschauung entsprungenen Ganzen zusammenzusetzen. Wo er am Dirigentenpulte erscheint, gehorcht er nicht einer Pflicht, sondern entspricht

seinem eigenen, freien Willen, — um die Schöpfungen seines Geistes wiederzugeben und durch persönliche Leitung diejenigen Intentionen zum klaren Ausdruck zu bringen, welche ihn bei der Composition beseelten und durchdrangen. —

All' die Vorzüge beschaulicher und ungestörter Schaffensruhe haben denn auch im Verein mit der künstlerischen Veranlagung nicht unbedeutend gewirkt. Wie Brahms im Leben außerhalb jeden Parteigetriebes steht, so auch in der Kunst. Sein isolirter und selbstständig geschaffener Standpunkt befriedigt und zieht an ebensowohl den blinden Verehrer der willkürlich-neuzeitlichen Richtung, wie den steifen classischen Zopfschwörer. Jenem gewährt die Brahm'sche Musik einen wohlthuenden Augenblick geistesthätiger Ruhe, diesem erschließt sie auf Basis der alten Classicität eine völlig neue Welt, die mit seinen Idealen nicht im Contrast steht und dennoch auch nicht identisch ist. — Denn die Muster, welche sich unser Componist für seine Produktivität vorsteckt, sind nicht geringere als Bach und Beethoven in erster Linie, und Händel sowie Schumann weiterhin. — Wohl dem Tondichter, der diese Ideale verfolgt und sich an ihnen bildet! — Wer die Vollkommenheit als solche erkennt und sie sich zum Vorbild nimmt, beweist damit selbst schon eine gewisse vollendete Reife der Anschauung und des Handelns. — Doch läßt Brahms seine lehrenden Meister nur in den großen Grundzügen der Anlage durchschimmern, nie verfällt er in ein niedriges Epigonenthum, wie ihm, dem freien Dichter, überhaupt jede sclavische Gebundenheit und Imitation erhabener Muster zuwider ist. Er besitzt die Fähigkeit der Produktivität in vollem Maße und läßt sich nicht durch persönliches Phlegma von der Arbeit und Mühe der eigensten Hingabe abschrecken.

Brahms ist ein Romantiker im engeren Sinne, d. h. er giebt sich seiner Phantasie und seinem Gefühlsleben in momentaner Inspiration hin, ohne jedoch jene schrankenlose Willkür moderner Richtung zu cultiviren. Und doch finden wir neben diesen Eigenheiten der romantischen Schule die plastische Anschaulichkeit, Einfalt und Naivität des Classicismus vertreten. — Jedenfalls steht fest, daß Brahm's **ein Programm-Musiker nicht** ist. — Seine Compositionen sind reich an Motiven, die in musterhafter thematischer Verarbeitung ihre sichtende Klarheit erhalten. — Das **logische Denken** auf dem Gebiete **reiner Verstandesthätigkeit** scheint sich bei unserem Tondichter auf

die Werke und Aeußerungen des Gefühls auszudehnen. Nicht sucht er seinen Effekt in der massigen Einwirkung auf das Ohr des Hörer's. Er läßt seine Dichtungen im Rahmen der Classicität mit einer eleganten, edlen, logischen Ruhe dahingleiten, die überall Achtung einflößt. Die Effektmittel, mit denen er arbeitet, sind thematische Gliederung, Rytmik und ein Modulationsreichthum, der oft in musterhaft-geistvolle Polyphonie ausartet. Diese ganze Art und Weise des Schaffens und seines Effektes aber verräth durch seine Höhe und Erhabenheit, daß das Verständniß der Brahm'schen Werke kein leichtes und spielend zu erringen ist. Alle jene Elemente, welche ihres Charakters wegen für eine leichte Verständlichkeit garantiren, als z. B. leere Phrase, sentimentale Schwärmerei, sinnliche und wollüstige Gefühlswallung, sind ihm fremd. — Wie über die ernsten und stets das reflexive Moment durch den Ausdruck repräsentirenden Züge des Meisters ein Lächeln selten fliegt, ebenso athmen seine Compositionen jenen heiligen und keuschen Ernst, der ebensoviel sittliches Selbstbewußtsein, als geistige Reife und wirkliches Ideal birgt. So ist an Brahms jeder Zoll ein König und jeder Takt ein Meisterwerk; der objektiven Kritik bleibt nur die lobende Bestätigung des unwillkürlichen Eindruckes übrig. —

Johannes Brahms ist am 7. Mai 1833 in der Stadt geboren, in welcher auch Felix Mendelssohn-Bartholdy das Licht der Welt erblickte, in Hamburg. Dort war sein Vater Contrabassist am Stadttheater-Orchester. — Die Jugendzeit verlebte Brahms am Geburtsorte. Das frühzeitig sich zeigende Talent für die Kunst ward durch seine Eltern, wie durch ihn selbst eifrig unterstützt, und so genoß er seinen ersten Unterricht in der Musik bei dem trefflichen E. Marxsen in Altona und O. Cossel. — Dadurch, daß von Anfang seiner künstlerischen Vorbildung an die Bestimmung des Jünglings für den Musiker diesem in seinen Studien vorschwebte, vermied er die Zersplitterung der Kräfte auf einen Pflicht- und einen Neigungsberuf, wie wir dies bei Joachim Raff constatirt haben und an vielen anderen Beispielen der Musikgeschichte gewahren können. Er hatte sein künstlerisches Ziel fest vor Augen und verfolgte dasselbe mit jener Entschiedenheit und sicheren Ruhe, deren Mangel manchem gut veranlagten Kopfe die Urkraft und Unmittelbarkeit in der Produktivität geraubt hat. — Ein eiserner Fleiß und völlige Hingabe an die Sache waren

die besten Lehrmeister des jungen Talentes. Mit glühendem Begehren und selbstlosem Eifer warf er sich dem Studium Bach's und Beethoven's in die Arme, das, wie wir bereits erwähnt haben, für die ganze schöpferische Thätigkeit des Künstlers von entscheidendem Einfluß ist und diesem die Direktive giebt. — Erst vierzehn Jahre alt, trat Brahms bereits als Pianist auf und edirte eigene „Variationen über ein Volkslied"; mit beiden Versuchen hatte er Glück und fand volle, wohlverdiente Anerkennung. —

Das Wunderbare in der Entwickelung des Tondichters ist, daß derselbe in Hamburg bis zu seinem zwanzigsten Lebensjahre verblieb, trotzdem diese Stadt in künstlerischer Hinsicht herzlich wenig bot, was ihn für seinen Beruf hätte begeistern können. — Diese Thatsache ist um so bemerkenswerther, als sie einen Beleg bietet für den aus eigener Kraft und mit wunderbarer Energie sich selbst emporschwingenden Genius, dem nichts zur Seite stand, als die Ruhe des Schaffens, ein gottbegnadetes Talent und gute Lehrer. —

Im Jahre 1853 unternahm Brahms, um sich der Welt zu zeigen und sein künstlerisches Renommee nach außen zu sichern, mit dem ungarischen Violinisten Remenyi seine erste Concertreise. Zwei wichtige Bekanntschaften traten ihm in Göttingen in der Person Joseph Joachim's, in Weimar aber in der Person Franz Liszt's entgegen. — Liszt, der fühlte, daß seine Hülfe bei der Divergenz der künstlerischen Anschauung zwischen ihm und seinem Besuche Brahm's nicht viel helfen würde, gab dem jungen Talente den dringenden Rath, nach Düsseldorf zu reisen und sich dort mit Robert Schumann persönlich bekannt zu machen. — Brahms folgte dem Meister und stand wenige Tage darauf vor Schumann, der ihn liebenswürdig empfing und ihn am Clavier und an seinen zahlreich mitgenommenen Compositionen prüfte. — Mehr und mehr gerieth der ernste, finstere Heros in Exthase, als er den Jüngling hörte. Diese Begeisterung machte einem offenen Entzücken Platz. Es wiederholte sich hier dasselbe einflußreiche Schauspiel, das wir gelegentlich der Besprechung Franz Liszt's erwähnt haben. — Wie diesem der gewaltige Ludwig van Beethoven sein einstiges Titanenthum prognosticirte, so verhieß Schumann Brahms eine große Zukunft. — In der „Neuen Zeitschrift für Musik" schrieb er denn im Jahre 1853 unter dem Titel: „Neue Bahnen" Folgendes:

„Ich dachte, es würde und müsse einmal plötzlich einer erscheinen,
„der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen
„berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser
„Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen ge-
„panzert aus dem Haupte des Kronion spränge. Und er ist ge-
„kommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden
„Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms, kam von Hamburg,
„dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und
„begeistert zutragenden Lehrer gebildet in den schwierigsten Satzun-
„gen der Kunst, mir kurz vorher von einem verehrten bekannten
„Meister (Franz Liszt) empfohlen. Er trug, auch im Aeußeren,
„alle Anzeichen an sich, die uns verkündigen: Das ist ein Berufener.
„Am Klavier sitzend, fing er an, wunderbare Regionen zu enthüllen.
„Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu
„kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester
„von wehklagenden und laut jubelnden Stimmen machte. Es waren
„Sonaten, mehr verschleierte Symphonien; Lieder, deren Poesie
„man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine
„tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hindurchzieht; einzelne Kla-
„vierstücke, theilweise dämonischer Natur, von der anmuthigsten
„Form; dann Sonaten für Violine und Klavier; Quartette für
„Saiteninstrumente — und jedes so abweichend vom anderen, daß
„sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen. Und dann
„schien es, als vereinigte er, als Strom dahinbrausend, alle wie
„zu einem Wasserfall, über die dahinstürzenden Wogen den fried-
„lichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen
„umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet. Wenn er seinen
„Zauberstab dahinsenken wird, wo ihm die Mächte der Massen,
„im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch
„wunderbare Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor.
„Möchte ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraus-
„sicht da ist, da ihm auch ein anderer Genius, der der Bescheiden-
„heit innewohnt. Seine Mitgenossen begrüßen ihn bei seinem er-
„sten Gang durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten
„werden, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heißen ihn will-
„kommen als starken Streiter.“ —

Solches Prognostikon, aus der Feder eines Musikheros, wie es Robert

Schumann war, stammend, konnte schon dazu angethan sein, trotz seiner Ueberschwänglichkeit und momentanen Hyperbolik einem Genius die Wege zum Ruhme zu ebnen. Es machte Brahms nicht allein bekannt in der Musikwelt und lenkte deren Aufmerksamkeit auf den Jüngling, — vor Allem gab es seinem Träger das edelste von jeglicher Eitelkeit freie Selbstbewußtsein und Vertrauen in die eigene Schaffenskraft, deren Trefflichkeit von einer der maßgebendsten Capacitäten anerkannt worden war. —

In den Jahren 1853—1862 treffen wir Brahms in verschiedenen Lagen. Er hält sich in Leipzig concertirend auf, — er unternimmt Kunstreisen durch Deutschland, — er bekleidet beim Fürsten von Lippe-Detmold die Stellung eines Chordirigenten und Musiklehrers, — endlich aber finden wir ihn still thätig und schaffend an den ersten Werken seines Geistes von 1856—1862 in seiner Geburtsstadt Hamburg.

Seit 1862 lebte der Meister vorzugsweise in Wien, wo er bis 1863 als Chormeister der dortigen Sing-Akademie fungirte und nach schaffender Zurückgezogenheit in Hamburg, sowie einigen Tournee's von 1872 bis 1875 in der Donaustadt die Stelle eines Concert-Dirigenten der „Gesellschaft der Musikfreunde" bekleidete. In letztgenannter Eigenschaft hat er es als vornehmste und edelste Thätigkeit angesehen, Bach und Händel durch mustergiltige Vorführung ihrer Werke der Nachwelt in's Gedächtniß zurückzurufen. — Im Jahre 1877 machte ihm die Universität Cambridge, im Jahre 1879 die zu Breslau zum Ehrendoktor, ein Diplom, das selten ein Streber und genialer Meister so voll und ganz verdient hat, wie Johannes Brahms. —

Im Uebrigen ist die rein pragmatische Seite seines Lebens jeglichen außergewöhnlichen Geschehnisses baar. Zurückgezogenes und reclamefreies Schaffen, rastlose Arbeit, sittlicher Ernst und lohnendste Gedankenfülle wie deren Wiedergabe bilden für den restirenden Theil seines bisherigen Lebens die Hauptmomente. Jahrelang verschillt der Meister völlig. Dann taucht er aus der einsamen Klause seiner Thätigkeit auf, um für kurze Zeit den Taktstock zu ergreifen und seine neusten Orchesterwerke zu leiten. So erschien er zur Direktion seiner dritten Sinfonie (op. 90 in F) am Leipziger Gewandhause. Er erntete Triumphe über Triumphe. Alsdann war er wieder ver-

schwunden, hinabgetaucht in das Meer seines schaffenden Treibens. Zwei Jahre verstrichen, da durchflog die Kunde von einer neuen (vierten) Sinfonie (op. 98 in E-moll) die musikalische Welt. Auch dieses Kind seiner Muse zeigte er der Welt mit stolzem und berechtigtem Selbstbewußtsein; er wies es bei der Aufführung in dem Lichte, in das er es gestellt wissen wollte. — Seit dieser künstlerischen That ist er wiederum für Zeiten verschollen. —

Brahms ist gleich Beethoven unverheirathet geblieben. Inwiefern dieses Stadium fördernd und nutzbringend auf seine Produktivität eingewirkt haben mag, haben wir hier nicht zu bereden. Jedenfalls können wir annehmen, daß der Künstler durch diese Entsagung seinem Berufe mit ungetheilterem Kraftaufwande obliegt, da ihn weder häusliche Pflichten, noch Sorge um die Familie von seinem Schaffen abhalten oder seinen Thatentrieb beeinträchtigen. Der ächt poetische und sittlich gereifte Gedanke, der sich bei manchem Tondichter zugleich mit dem Besitze eines Weibes und dem Genusse des Familienglücks einstellt, ist Brahms auch ohne diese Beigaben durch ein treffliches künstlerisches Naturell verliehen.

Als eine bemerkenswerthe That im Leben des Meisters sei noch erwähnt, daß er derjenige war, der dem geistvollen czechischen Componisten Anton Dvorak Eingang in die Herzen des deutschen Publikums, sowie der Verleger verschaffte. — Die letzte Wohlthat ist jedenfalls das Schwierigste gewesen. Denn die Gunst der Kunstwelt würde sich Dvorak von selbst durch seine herrliche Musik (namentlich die „Slavischen Rapsodien") erworben, und ein kleiner öffentlicher Hinweis auf den talentirten Componisten genügt haben. —

Die Opuszahl der von Brahms edirten Werke hat die Hundert bereits überstiegen. Allein unter dieser Fruchtbarkeit leidet nicht, wie bei Raff und Reinecke, die Qualitätsfrage. Alles, was der Tondichter uns bietet, ist gut, das Meiste vollendet, — Nichts mittelmäßig. Seine Schöpfungen sind durchweht von tausend erhabenen Gedanken, frei von Imitation und namentlich frei von jeder Trivialität. Ein geistiger Adel kennzeichnet sie insgesammt und würde ihnen schon dieser Eigenschaft wegen unverkürztes Lob eintragen, wiese ihnen nicht die Tiefe ihres Inhalts die unvergängliche Vollendung zu. —

Ehe wir auf eine kurze Besprechung der einzelnen und hervorragendsten Werke eingehen, sei es uns gestattet, durch Namentlichmachung sämmtlicher Schöpfungen einer kritischen Pflicht und einem allgemeinen Bedürfnisse zu entsprechen. So sehr wir im Uebrigen die Schablonenmanier La Mara's verwerfen, so drücken uns doch unter gewissen Umständen Rücksichten auf die Wünsche des lesenden Publikums die Feder für rein mechanische Zusammenstellung in die Hand. — Unsere Angaben halten sich möglichst kurz. Für denjenigen, der näherer Informationen in dieser Hinsicht bedarf, empfehlen wir das im Verlage von P. Pabst, Leipzig, edirte: „Verzeichniß der im Druck erschienenen Compositionen von Johannes Brahms," das sich durch sorgfältige Redaktion und systematische Uebersichtlichkeit auszeichnet:

op. 1. Sonate für Pianoforte in C-dur.
op. 2. Sonate für Pianoforte in Fis-moll.
op. 3. Sechs Gesänge für Tenor oder Sopran: — Liebestreu. — Liebe und Frühling. — Lied aus „Ivan." — In der Fremde. — „Lindesrauschen in den Wipfeln." —
op. 4. Scherzo für Pianoforte in Es-moll.
op. 5. Sonate für Pianoforte in F-moll.
op. 6. Sechs Gesänge für Tenor oder Sopran: — Spanisches Lied. — Der Frühling. — Nachwirkung. — Juchhe! — „Wie die Wolke" 2c. — „Nachtigallen schwingen" 2c. —
op. 7. Sechs Gesänge für Mezzo-Sopran: — Treue Liebe. — Parole. — Anklänge. — Volkslied. — Die Trauernde — Heimkehr. —
op. 8. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello in H-dur
op. 9. Variationen für Pianoforte über ein Thema von Robert Schumann.
op. 10. Vier Balladen für Pianoforte in D-moll, D-dur, H-dur und H-moll. —
op. 11. Serenade für Orchester in H-dur.
op. 12. „Ave Maria" für weiblichen Chor mit Orchester oder Orgel.
op. 13. Begräbnißgesang: „Nun lasset uns den Leib begraben!"—, für Chor und Blasinstrumente. —
op. 14. Acht Lieder und Romanzen für eine Singstimme: — An den Mond. — Vom verwundeten Knaben. — Murray's Ermordung. — Ein Sonett. — Trennung. — Gang zur Liebsten. — Ständchen. — Sehnsucht. —

op. 15. **Concert** für das Pianoforte mit Orchesterbegleitung in D-moll.
op. 16. **Serenade** für kleines Orchester.
op. 17. **Gesänge** für Frauen-Chor mit 2 Hörnern und Harfe: — „Es tönt ein voller Harfenklang." — „Komm herbei, Tod." — Der Gärtner. — Gesang auf Fingal. —
op. 18. **Sextett** für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Celli in B-dur.
op. 19. **Fünf Gedichte** für eine Singstimme mit Pianoforte: — Der Kuß. — Scheiden und Meiden. — In der Ferne. — Der Schmied. — An eine Aeolsharfe.
op. 20. **Drei Duette** für Sopran und Alt mit Pianoforte: — Weg der Liebe (zweimal). — Die Meere. —
op. 21. **Variationen**: — Ueber ein eigenes Thema in D-dur. — Ueber ein ungarisches Lied in A-dur.
op. 22. „**Marienlieder**" für gemischten Chor: — Der englische Gruß. — Maria's Kirchgang. — Maria's Wallfahrt. — Der Jäger. — Ruf zu Maria. — Magdalena. — Maria's Lob. —
op. 23. **Variationen** für Pianoforte (vierhändig) über ein Thema von Rob. Schumann.
op. 24. **Variationen und Fuge** für Pianoforte über ein Thema von Händel.
op. 25. **Klavier-Quartett** in G-moll.
op. 26. **Klavier-Quartett** in A-dur.
op. 27. **Der 23. Psalm**: „Herr, wie lange" ꝛc. — für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel. —
op. 28. **Duette** für Alt und Bariton mit Pianoforte: — Die Nonne und der Ritter. — Vor der Thür. — Es rauschet das Wasser. — Der Jäger und sein Liebchen. —
op. 29. **Zwei Motetten** für 5stimmigen gemischten Chor a capella: — „Es ist das Heil uns kommen her." — „Schaff in mir, Gott, ein reines Herz." —
op. 30. „**Laß dich nur Nichts nicht dauern**" –, geistliches Lied für gemischten vierstimmigen Chor mit Orgelbegleitung.
op. 31. **Drei Quartette** für 4 Solostimmen: — Wechsellied zum Tanze. — Neckereien. — Der Gang zum Liebchen. —
op. 32. **Neue Lieder und Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte: — „Wie rafft ich mich auf in der Nacht." — „Nicht mehr zu dir zu gehen." — „Ich schleich' umher betrübt und stumm." — „Der Strom, der neben mir verrauschte." — „Wehe, so willst du mich wieder." — „Du sprichst, daß ich mich täuschte." — „Bitt'res zu sagen denkst du." — „So stehen wir." — „Wie bist du, meine Königin." —

op. 33. **Fünfzehn Romanzen aus „Malegone" von Ludw. Tieck** für eine Singstimme mit Pianoforte: — „Keinem hat es noch gereut." — „Traun! Bogen und Pfeil." — „Sind es Schmerzen, sind es Freuden?" — „Liebe kam aus fernen Landen." — „So willst du des Armen." — „Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen?" — „War es dir, dem diese Lippen bebten?" — „Wir müssen uns trennen." — „Ruhe, Süßliebchen." — Verzweiflung. — „Wie schnell verschwindet so Licht, als Glanz." — „Muß es eine Trennung geben." — Sulima. — „Wie froh und frisch mein Sinn sich hebt." — „Treue Liebe dauert lange." —

op. 34a. **Quintett** für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Cello in F-moll.

op. 34b. **Sonate** für 2 Pianoforte nach diesem Quintett. —

op. 35. **Variationen über ein Thema von Paganini.** Studien für Pianoforte.

op. 36. **Sextett** für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Celli in G-dur.

op. 37. **Drei geistliche Chöre** für Frauenstimmensolo: — „O bone Jesu." — „Adoramus te, Christe." — „Regina coeli, laetare." —

op. 38. **Sonate** für Pianoforte und Violoncello in E-moll.

op. 39. **Walzer** für Pianoforte (vierhändig). —

op. 40. **Trio** für Pianoforte, Violine und Waldhorn (oder Violoncello) in Es-dur.

op. 41. **Fünf Lieder** für vierstimmigen Männerchor: — „Ich schwing' mein Horn." — „Freiwillige vor." — Geleit. — Marschiren. — „Gebt Acht!" —

op. 42. **Drei Gesänge** für sechsstimmigen Chor a capella: — Abendständchen. — Vineta. — Darthola's Grabgesang.

op. 43. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte: — Von ewiger Liebe. — Die Mainacht. — „Ich schell mein Horn" — Das Lied vom Herrn von Falkenstein. —

op. 44. **Zwölf Lieder und Romanzen** für Frauenchor (a capella oder mit Pianoforte): — Minnelied. — Der Bräutigam. — Barcarola. — Fragen. — Die Müllerin. — Die Nonne. — „Nun stehen die Rosen in Blüthe." — „Die Berge sind spitz." — „Am Wildbach die Weiden." — „Und gehst Du über den Kirchhof." — Die Braut. — Die Märznacht. —

op. 45. **Ein deutsches Requiem nach Worten der heiligen Schrift** für Soli, Chor und Orchester (Orgel). —

op. 46. Vier Gesänge mit Pianoforte=Begleitung: — Die Kränze. — Magyarisch. — Die Schale der Vergessenheit. — An die Nachtigall. —

op. 47. Fünf Lieder mit Pianoforte=Begleitung: — Botschaft. — Liebesgluth. — Sonntag. — „O liebliche Wangen!" — Die Liebende schreibt. —

op. 48 Sieben Lieder mit Pianoforte=Begleitung: — Der Gang zum Liebchen. — Der Ueberläufer. — Liebesklage des Mädchens. — Gold überwiegt die Liebe. — Trost in Thränen. — „Vergangen ist mir Glück und Heil." — Herbstgefühl. —

op. 49. Fünf Lieder mit Pianoforte=Begleitung: — Am Sonn=tag=Morgen. — An ein Veilchen. — Sehnsucht. — Wiegenlied. — Abenddämmerung. —

op. 50. „Rinaldo", Cantate für Tenorsolo, Männerchor und Or=chester.

op. 51. Zwei Streich-Quartette Nr. 1 in C-moll und Nr. 2 in A-moll. —

op. 52. Liebeslieder. Walzer für Pianoforte zu vier Händen (mit 4 Singstimmen ad libitum).

op. 53. Rhapsodie (Fragment aus Göthe's „Harzreise im Winter") für Alt, Männerchor und Orchester.

op. 54. Schicksalslied für Chor und Orchester.

op. 55. Triumphlied für achtstimmigen Chor und Orchester.

op. 56. Variationen über ein Thema von Joseph Haydn für Orchester (bezw. 2 Pianoforte).

op. 57. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte=Begleitung: — „Von waldbegrenzter Höhe." — „Wenn du nur zuweilen lächelst." — „Es träumte mir" — „Ach wende diesen Blick!" — „In meiner Nächte Seh=nen." — „Strahlt zuweilen." — „Die Schnur, die Perl' an Perle." — „Unbewegte, laue Luft." —

op. 58. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte=Begleitung: — Blinde Kuh. — Während des Regens. — Die Spröde. — „O komme, holde Sommernacht!" — Schwermuth. — In der Gasse. — Vorüber. — Serenade. —

op. 59. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte=Begleitung: — „Dämmerung senkt sich von oben." — Auf dem See. — Regenlied. — Nachklang. — Agnes. — „Eine gute Nacht." — „Mein wundes Herz." — „Dein blaues Auge" —

op. 60. Clavierquartett Nr. 3 in C-moll. —

op. 61. Vier Duette für Sopran, Alt und Pianoforte: — Die Schwestern. — Klosterfräulein. — Phänomen. — Die Boten der Liebe. —

op. 62. Sieben Lieder für gemischten Chor: — Rosmarin. — Von alten Liebesliedern. — Waldesnacht. — „Dein Herzlein mild." — „All' meine Herzgedanken." — „Es geht ein Wehen." — „Vergangen ist mir Glück und Heil." —

op. 63. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung: — Frühlingstrost. — Erinnerung. — An ein Bild. — An die Tauben. — Junge Lieder. — Heimweh (drei Lieder). —

op. 64. Quartette für 4 Solostimmen mit Pianofortebegleitung: — An die Heimath. — Der Abend. — Fragen. —

op. 65. Neue Liebeslieder. — Walzer für 4 Singstimmen und Pianoforte zu 4 Händen.

op. 66. Fünf Duette für Sopran und Alt mit Pianoforte-Begl.: — Klänge Nr. 1 und 2. — Am Strande. — Jägerlied. — Hüt' du dich. —

op. 67. Streichquartett Nr. 3 in B-dur.

op. 68. Symphonie Nr. 1 in C-moll für großes Orchester.

op. 69. Neun Gesänge: — Klage (1 und 2.) — Abschied. — Des Liebsten Schwur. — Tambourliedchen. — Vom Strande. — Ueber die See. — Salome. — Mädchenfluch.

op. 70. Vier Gesänge: — „Im Garten am Seegestade." — Lerchengesang. — Serenade. — Abendregen. —

op. 71. Fünf Gesänge: — Es liebt sich so lieblich. — An den Mond. — Geheimniß. — Willst du, daß ich geh'? — Minnelied. —

op. 72. Fünf Gesänge: — Alte Liebe. — Sommerfäden. — O kühler Wald! — Verzagen. — Unüberwindlich. —

op. 73. Symphonie Nr. 2 in D-dur für großes Orchester. —

op. 74. Zwei Motetten (a capella): „Warum ist das Licht?" — „O Heiland." —

op. 75. Balladen und Romanzen für 2 Singstimmen mit Pianoforte-Begleitung: — Edward. — Guter Rath. — So laß uns wandern! — Walpurgisnacht. —

op. 76. Acht Clavierstücke: Capriccio in Fis-moll. — Capriccio in H-moll. — Intermezzo in As-dur. — Intermezzo in B-dur. — Capriccio in Cis-moll. — 2 Intermezzi in A-dur und A-moll — Capriccio in C-dur. — 2 Hefte.

op. 77. Concert in D-dur für Violine mit Orchester-Begleitung.
op. 78. Sonate in G-dur für Pianoforte und Violine. —
op. 79. Zwei Rhapsodien in H-moll und G-moll für Pianoforte.
op. 80. „Akademische Fest-Ouverture“ für großes Orchester.
op. 81. „Tragische Ouvertüre“ für großes Orchester.
op. 82. „Nänie“ von Schiller für Chor und Orchester (Harfe).
op. 83. Concert Nr. 2 in B-dur für Pianoforte mit Orchester-Begleitung.
op. 84. Romanzen und Lieder für 2 Singstimmen mit Pianoforte-Begleitung: — Sommerabend — Der Kranz. — In den Beeren. — Vergebliches Ständchen. — Spannung. —
op. 85. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung: — Sommerabend. — Mondenschein. — Mädchenlied. — Ade! — Frühlingslied. — In Waldeseinsamkeit. —
op. 86. Sechs Lieder für eine tiefere Stimme mit Pianoforte-Begleitung: — Therese. — Feldeinsamkeit. — Nachtwandler. — Ueber die Haide. — Versunken. — Todessehnen. —
op. 87. Klavier-Trio in C-dur. —
op. 88. Quintett in F-dur für 2 Violinen, 2 Viola und Violoncello. —
op. 89. „Gesang der Parzen“ von Goethe für sechsstimmigen Chor und Orchester.
op. 90. Symphonie Nr. 3 in E-dur für großes Orchester. —
op 91. Zwei Gesänge für Alt mit Bratsche und Pianoforte: — Gestillte Sehnsucht. — Geistliches Wiegenlied.
op. 92. Quartette für Gesang: — „O schöne Nacht!“ — Spätherbst. — Abendlied. — Warum? —
op. 93. Lieder, Romanzen und Tafellied: — Der buckligte Fiedler. — Das Mädchen. — „O süßer Mai.“ — „Fahr wohl!“ — Der Falke. — Beherzigung — „Gleich wie Echo froh in Liedern.“ —
op. 94. Fünf Lieder für eine tiefe Stimme: — Mit vierzig Jahren. — „Steig auf, geliebter Schatten.“ — „Mein Herz ist schwer.“ — Sapphische Ode. — „Kein Haus, keine Heimath.“ —
op. 95. Sieben Lieder für eine hohe Stimme: — Das Mädchen. „Bei dir sind meine Gedanken.“ — Beim Abschied. — Der Jäger. — Vorschneller Schwur. — Mädchenlied. — „Schön war, das ich dir weihte.“ —
op. 96. Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung: — „Der Tod, das ist die kühle Nacht.“ — „Wir

wandelten, wir zwei zusammen." — „Es schauen die Blumen alle." — Meerfahrt. —

op. 97. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung: — Nachtigall. — Auf dem Schiffe. — Entführung. — Niederrheinisches Volkslied. — Komm' bald! — Trennung. —

op. 98. Symphonie Nr. 4 in E-moll für großes Orchester.

op. 99. Sonate Nr. 2 in F-dur für Pianoforte und Violoncello.

op. 100. Sonate Nr. 2 in A-dur für Pianoforte und Violine.

op. 101. Trio in C-moll für Pianoforte, Violine und Violoncello.

An Werken ohne Opuszahl sind ferner von Johannes Brahms erschienen:

1. Deutsche Volkslieder in 2 Heften für vierstimmigen gemischten Chor.
2. Choralvorspiel und Fuge in A-moll über: „O Traurigkeit, o Herzeleid!"
3. „Abendregen." Blätter für Hausmusik.
4. Fuge in As-moll für die Orgel.
5. Gavotte von C. W. Gluck für Pianoforte zum Concertvortrag für Fr. Clara Schumann gesetzt.
6. „Mondnacht," Lied für eine hohe Singstimme: „Es war, als hätte der Himmel." —
7. Studien für Pianoforte: a) Etude in F-moll nach Fr. Chopin. — b) Rondo in C-dur nach C. M. v. Weber. — c) und d) Presto nach Sebastian Bach. — e) Chaconne in D-moll von Sebastian Bach.
8. Vierzehn Volkskinderlieder mit hinzugefügter Clavierbegleitung.
9. „Ungarische Tänze" für Clavier (zu 4 Händen). 2 Hefte. —

Eine edle und stattliche Reihe, auf welche der Componist mit hoher Selbstbefriedigung und berechtigtem Stolze zurückblicken kann. Seine Auswahl ist fraglos bereits in dem genus und der sorgfältigen Sonderung des zu bearbeitenden Stoffes eine außerordentlich subtile und gewissenhafte. Das Feld, dem er sich mit besonderer Vorliebe zuzuwenden scheint, ist das der Lieder, — überhaupt des Gesanges. Brahms hat das richtige Gefühl gehabt, daß für einen tiefernsten Denker, wie er ihn eben repräsentirt, das Wort im Verein mit dem Tone wirkend da am tiefsten erschüttert, wo die Tonfolge allein durch ihre Gedankenfülle schwerverständlich wird. Er zeigt

in seinen Liedern, wie man den höchsten poetischen Reiz der Melodik mit dem des Textes vereinigen kann, wie man eine Stylgattung verfolgt, die etwas Alltägliches ist, ohne dabei alltäglich zu werden. Und wie seine Lieder, so tragen die ganzen übrigen Compositionen des Meisters einen reservirten und vornehmen Zuschnitt. Die Trivialität und das Gemeine sind Gebiete, an welche Brahms nicht streift, geschweige denn sie betritt. Er bleibt sich und seinem Ideale in allen Arbeiten treu. Er schreibt nieder, wann ihn das Verlangen treibt; und dies Verlangen ist ideal. Er componirt, wann er Bilder und Lebensmomente in genügender Fülle in sein Hirn und Herz eingeheimst hat, um die Eindrücke von sich zu geben; und diese Eindrücke sind edel. Der Ernst in seiner Anschauungsweise, in der Auffassung der Aufgabe, sowie in den Einzelheiten ihrer Durchführung berührt wohlthuend, nie abstoßend. Nur solche Geister vermag Brahms zurückzuschrecken, denen die Seichtigkeit Lieblingsaufenthalt ist. Der Tieferschauende labt das Herz am Blicke des überall erkenntlichen und durchschimmernden Ideal's, — eines Ideals, wie wir es lange entbehren mußten. —

Die Werke des genialen Tonschöpfers auch nur mit relativer Ausführlichkeit zu besprechen, ist uns bei der Fülle des Stoffes und der knappen Grenze des vorgeschriebenen Rahmens unmöglich. Wir werden uns daher kurz an die Hauptwerke des Poeten halten und hierbei nur diejenigen Gebiete einer genaueren Betrachtung unterziehen, welche uns die wichtigsten erscheinen.

Die höchste Gattung schöpferischer Thätigkeit für einen Componisten ist die Sinfonie. Die unerreichbaren Muster, welche uns hier von der classischen Trias geboten sind, stellen an den Verwalter dieses Amtes Anforderungen schwierigster Art. — Wir wollen nicht behaupten, daß es Sache der Beurtheilung ist, mit jeder neuerscheinenden Sinfonie ein classisches Muster zu vergleichen. Die Verschiedenheit der Individualität, die sich in Conception des Gedankens, Anlage und Form manifestirt, wird nie ein befriedigendes Resultat ergeben. — Trotzdem haben wir namentlich durch Ludwig van Beethoven einen Begriff von sinfonischer Leistungsfähigkeit erhalten,

der unsere Ansprüche auf ein bedenklich hohes Niveau schraubt. Er erstreckt sich nicht allein nur auf das Einzelne der Tondichtung, sondern namentlich auf die großen, gigantischen Conturen des Riesenbaues. Und hier sind wir eben arg verwöhnt. —

Brahms wußte die Größe seiner Aufgabe zu würdigen. Er wagt sich erst als gereifter Mann und durchweg geschulter Componist an die Sinfonie und sendet als Vorboten zwei Serenaden op. 11 in D-dur und op. 16 in A-dur voraus. Es sind dieselben, entsprechend ihrer Grundtendenz und Zweckbestimmung, beim Schmause oder geselligen Zusammensein zu unterhalten, leichteren Genre's und von großer Verständlichkeit und Klarheit. — Theils athmen sie eine weiche (nicht sentimentale) Stimmung, theils sind sie markig und kraftvoll gehalten, theils kommt in ihnen ein mehr pastorales Element zur Geltung. Kann man sie auch als Vorläufer der weit später folgenden Sinfonie'n bezeichnen, so darf man ihnen doch irgend welche Aehnlichkeit mit den majestätischen und tiefgewaltigen Zügen jener Werke nicht zusprechen. So bilden sie mehr eine Art Formenstudie, die nicht uninteressant genannt zu werden verdient und dennoch nicht dem Inhalte nach als Muster zu betrachten ist.

Sinfonien hat uns Brahms bis jetzt vier an der Zahl gegeben: Nr. 1 op. 68 in C-moll, Nr. 2 op. 73 in D-dur, Nr. 3 op. 90 in F-dur und Nr. 4 op. 98 in E-moll. — Ein jedes dieser Werke trägt einen besonderen Charakter zur Schau. Wir möchten sagen, daß in dieser Tetralogie die sämmtlichen musikalischen Temperamente eines gedankenreichen Poeten vertreten sind, daß nur die äußere Form ihre Abstammung von einer Feder und einem Hirn kennzeichnet, sonst aber jede einzelne dieser Dichtungen als Ergänzung ihrer Partnerin angesehen werden kann. Nr. 1 entwickelt jenen finsteren, titanenhaften Zug, dem wir in Beethoven's IX. Sinfonie begegnen. Die Großartigkeit der Anlage beginnt mit der Introduktion und dem in ihr durch die Tympani gehaltenen C als Orgelpunkt. In riesigen Conturen ist das Werk gezeichnet, um mit einem erhebenden und weihevollen Hymnus im Finale zu schließen. Der Ernst, der über dem Ganzen lagert, kann selbst aus dem Scherzo nicht gebannt werden, das daher unter dem Einfluß dieser Gefühls-

maxime trotzig und herausfordernd an den Hörer tritt, während das Allegro des ersten Theils seine zwei Hauptmotive in der finsteren Tonmalerei des Ganzen verbirgt.

Ein jeder Ton dieser wunderbaren Schöpfung verräth ein Stückchen jenes Prometheus, der herausfordernd ruft:

„Bedecke Deinen Himmel, Zeus,
„Mit Wolkendunst
„Und übe, dem Knaben gleich,
„Der Disteln köpft,
„An Eichen Dich und Bergeshöh'n!
„Mußt mir meine Erde
„Doch lassen steh'n,
„Und meine Hütte, die Du nicht gebaut,
„Und meinen Herd,
„Um dessen Gluth
„Du mich beneidest." —

— Welch' einen Contrast zu diesem Titanismus bietet die rein mozartisch gehaltene D-dur-Sinfonie! Man erkennt in ihr den Schöpfer der C-moll nicht wieder, so grundverschieden erscheinen Auffassung und Anlage. Während in jenem Werk Thatendrang, verstecktes Problema, Streben, Groll, selisches Siechthum in mächtiger Zusammenwirkung das Herz erschüttern, athmet hier Alles tiefes Gemüth, sprudelndes Leben, zauberischen Reiz und lebensfrohes Temperament. Es ist ein Stückchen Idylls, wie es köstlicher nicht gedacht werden kann, ein Blick in die gottesfreie Natur und ihre beglückende Schönheit, ein Frühlingstag im weichen Moose des sprossenden Waldes, rings Vogelgesang und Blumenduft. — Wir stimmen Louis Ehlert vollkommen bei, wenn er in seinem Essay (s. „Aus der Tonwelt", neue Folge) vorschlägt, dieser Sinfonie Brahms' die nachfolgenden, sinnigen Zeilen Theodor Storm's als Motto voranzustellen:

— „Ein Blatt aus sommerlichen Tagen,
„Ich nahm es so im Wandern mit,
„Daß es dereinst mir möge sagen,
„Wie hell die Nachtigall geschlagen,
„Wie grün der Wald, den ich durchschritt." —

In der F-dur-Sinfonie (op. 90) schlägt Brahms eine Richtung ein, der er sonst fast fremd gegenübersteht, — er wird phantastisch, malt mit glühenden und in kühner Zusammenstellung scharf wirkenden Farben und beobachtet in Instrumentation, Rytmik wie Conception eine gewisse äußere Pracht-Entfaltung. Wir können nicht sagen, daß ihm dies übel steht oder schlecht gelungen ist. Er wird darin als in einem Unikum einer Stimmung gerecht, die unseren modernen Geschmack charakterisirt, ohne dabei im Mittelsatz als Gegenstück zur Grundtendenz des Ganzen in eine weiche Sentimentalität zu verfallen und zu schmachten. — Hatte die erste Sinfonie unseres Meisters gewisse Aehnlichkeit mit der Beethoven'schen Neunten aufzuweisen, so finden wir in der vierten E-moll-Sinfonie ein Element vertreten, dem wir in Nr. 6 des großen Vorbildes begegnen. Pastorale Stimmung und idyllische Betrachtung sind die Hauptmomente dieses Werkes, das darum in seinen ersten drei Sätzen keinerlei erhöhte Anforderungen an das Verständniß des Auditoriums setzt. Der letzte Theil, ein variirtes Thema, wird seinen Vorgängern untreu. Wie alle Variationen Brahms' einen gewaltigen Ernst athmen und ihre Aufgabe unendlich viel tiefer suchen, als die modernen Vertreter dieser beliebten Gattung, so schwingt sich der Componist auch hier empor zu einem gigantischen Aufbau. Eine Modulationenfülle, Gewähltheit der Harmonienfolge und rytmische Originalität drängen sich in diesem Theile zusammen, die denselben aus diesem Grunde für die Auffassung bedeutend erschweren. Brahms scheint in launigem Einfall sich an der Leichtverständlichkeit der ersten drei Sätze durch diesen vierten zu entschädigen und den mühelosen Genuß vereiteln zu wollen.

An weiteren Werken für großes Orchester hat uns Brahms hinterlassen: op. 56: Variationen über ein Thema von Haydn, op. 80: Akademische Festouvertüre und op 81: Tragische Ouvertüre. — Von den Variationen gilt dasselbe, was wir betreffs dieser Stylgattung bereits früher im Allgemeinen als auch in specie kurz zuvor vom Schlußsatze der F-dur Sinfonie sagten. Sie sind edel, durchdacht, außerordentlich feinfühlig und lehrreich. — Von den beiden Ouvertüren ist die tragische ein auf düsterem Untergrunde ausgeführtes Stimmungsbild mit manchem herben Durchblick, das wegen seines abstoßenden Ernstes eine dumpfe Resignation, fast

Melancholie, erweckt und darum wenig Freunde hat. — Dagegen ist die „akademische Festouvertüre", die durch ihre Popularität schon für den Inhalt spricht, ein selten jugendfrisches, manchmal rein übermüthiges Werk, — und doch überall durch eine gewisse musikalisch-ernste Auffassung decent. Ein tiefedler Humor, eine göttlich-burschikose Laune durchzieht die Schöpfung vom Anfang bis zum Ende. Welch' hochkomische Wirkung der Componist erzeugt, wenn er nach einer kurzen Generalpause die Fagotts im staccato das alte Fuchslied: „Was kommt dort von der Höh'!" – intoniren läßt, hat Jeder empfunden, der das Werk anhörte. Dieses Motiv ist mit dem „Landesvater", „Gaudeamus igitur" und eigenen Motiven des Dichters prächtig verwoben und schließt analog der Weber'schen Jubel-Ouvertüre mit dem vollgesetzten mächtigen „Gaudeamus!" — Es ist diese Ouvertüre der offene und — schönste Dankbrief, gerichtet an die Breslauer Universität, die Brahms das Doktor-Diplom verliehen hatte. — —

In dem Violin-Concert op. 77 in D-dur (Joseph Joachim gewidmet) hat Brahms weniger ein reines Concertstück geliefert, als vielmehr eine Sonate concertante für Violine in sinfonischem Zuschnitt. Das Orchester scheint nicht suborbinirt, das concertirende Instrument nicht hervortretend durch markante Technik und Passagenwerk, vielmehr herrscht ein fortwährendes Correspondiren zwischen Violine und Orchester vor, das den eigentlichen Charakter des Tonstückes schwinden läßt. Aus diesem Grunde wird dasselbe nicht Repertoirstück werden, sondern auf einen engeren Cirkel des wirklichen Kunstsinns beschränkt bleiben. Daß es durchweg edel und geistvoll gehalten ist, bedarf einer Betonung kaum.

Dasselbe gilt von den beiden Clavier-Concerten mit Orchester op. 15 in D-moll und op. 83 in B-dur. Sie athmen beide vollkommen sinfonischen Zuschnitt, der beim B-dur-Concert auch schon in der äußeren Form offenkundig in die Augen springt. Der Tondichter hat ihm vier Sätze gegeben, anstatt der üblichen drei. Das Clavier tritt nirgends direkt concertirend auf, sondern scheint sich in geistvollem Verkehr mit dem Orchester zu unterhalten. Während das D-moll-Concert jenen zurückhaltend edlen Charakter trägt, der leutselig mittheilsam genannt werden kann, weil in jeder Weise

und Melodie das gedankenreiche und erhabene Zeushaupt durchblickt, steht das B-dur-Concert zu seinem Vorgänger in demselben Verhältniß, wie Sinfonie Nr. 1 zu Nr. 2. Hier ist Alles Wohllaut, Fülle von Gedanken und neckischem Spiel mit mozartischem Anhauch und süddeutscher Denkungsweise. —

Die eigentliche Heimath unseres Componisten, — der Boden, auf welchem er mit lohnendstem Fleiße gestrebt und das Beste zu Tage gefördert hat, ist die Kammermusik, in specie seine Streichquartette, -Quintett und -Sextette. — Aus ihnen spricht unverhüllt die Offenbarung eines Genius, der zweifellos und ohne Bedenken an die Spitze der musikalischen Verhältnisse der Gegenwart gestellt werden kann. Freilich ist Brahms gerade in dieser Hinsicht ein eigenthümliches Glück zu Statten gekommen, das für musterhafte Reproduktion und Popularität dieser Werke Sorge trug, — es ist das Quartett seines Freundes und Gönners Joseph Joachim. Von der Celebrität dieser Künstlergruppe Joachim, d'Ahna, Wirth und Hausmann brauchen wir nicht zu reden. Wir wissen, daß diese Leute nur Vollendetes bieten, — daß sie aber auch nur gute Werke in ihre Programme aufnehmen. Brahms ist auf ihnen mit seinen drei Streichquartetten vertreten und wird hier durch Meister der Technik und des verständnißvollen Spiels interpretirt. Joachim widmet sich mit besonderer Freude und feinfühliger Sorgfalt dem Studium Brahms'scher Compositionen und ermöglicht es durch seine lichtvolle, klare und göttliche Wiedergabe dem Auditorium, die ganzen Schönheiten der tiefsinnigen Probleme des Denkers zu erschauen. Und wer solche Apostel seiner Kunst sein Eigen nennen darf, braucht um die Verbreitung der Lehre nicht ängstlich zu sein. —

Von den uns bis jetzt gebotenen zwei Sextetten entfaltet op. 18 in B-dur eine beethovenartige Majestät, im ersten Satze getragen von einem großartigen, gedankenvollen Aufbau, im Adagio des Mittelsatzes von verwandtem Anklang an Beethoven's Septett zeugend und zum Schluß durch ein reizendes, liebenswürdiges Rondo mit dem Ernst des ersten Satzes völlig wieder aussöhnend und diesen compensirend; hingegen ist das G-dur-Sextett op. 36 durch eine gewisse Formen- und Motiv-Künstelei ausgezeichnet, die wir nicht als schön bezeichnen können und die uns — wie dies der Mangel

an Unmittelbarkeit der Conception stets thut! — den Genuß stark beeinträchtigt. — Das einzige uns überlieferte Streich-Quintett op. 88 in F-dur (also neueren Datums!) trägt in keiner Hinsicht den äußeren Anstrich irgend einer Verwandtschaft mit seinen Vorgängern. Ein festes Gepräge, ein charaktervolles Streben nach einem bestimmten Ziele mit großer logischer Consequenz durchgeführt zeichnen dasselbe bis zur letzten Note aus. Dabei trägt es nicht einen rigorosen Charakter und stößt durch allzu deutliches Hervortreten der Tendenz ab, sondern ist reich an tiefinnerlichen Stimmungsbildern und ergreifenden Momenten. — Die drei Streichquartette bedürfen bei ihrer Popularität nur einer kurzen Erwähnung. Op. 51 Nr. 1 in C-moll verräth das Beethoven'sche Muster und ist analog dem B-dur-Sextett gebaut, nur im ersten Satze noch mehr mit tiefem Ernst, gepaart mit gewaltig-bewegender Gefühlsinnerlichkeit, während das Finale durch liebenswürdige Lebendigkeit die reflexiven Spuren der vorangegangenen Sätze verwischt. — Schubert schwebt dem A-moll-Quartett op. 51 Nr. 2 als Vorbild voran mit seinem süßen Träumen, seiner Herzensweiche im Adagio und jener bestrickenden Liebenswürdigkeit, die vor Allem im Scherzo zur Geltung kommt, während op. 67 Nr. 3 in B-dur einen rein populären, allgemeinfaßlichen Charakter mit mozartischer Denkungsweise trägt. Ein allerliebster, feiner Humor durchwürzt die Composition, die durchsichtig und klar sich vor unserem Gehör abwickelt, ohne auch nur in kleinen Einzelwendungen jene angestrengte, denkende und halb reflexive Aufmerksamkeit zu verlangen, welche die anderen Schöpfungen dieses Tondichters erheischen.

Von den übrigen Kammermusik-Werken heben wir mit besonderer Freude das Klavier-Quintett op. 34 in F-moll hervor, das wir unbedenklich in Form, wie Inhalt den besten Werken gleicher Gattung ebenbürtig an die Seite stellen. Eine einheitliche Idee durchzieht das Ganze bis zur letzten Note und verhallt in denselben Stimmungsaccorden, in denen es begann. — Das Klavier-Trio op. 40 in Es-dur, in welchem der Componist für das Violoncello das Waldhorn einschiebt, ist von geradezu wunderbaren Effekten in der Klangfarbe und instrumentalen Zusammenstellung durchwürzt, denen sich die Motive und der Modulationsreichthum in edler Gleichheit würdig zur Seite gesellen. — Das letztedirte op. 101, ein

Klavier-Trio in C-moll, ist wiederum ächt Brahms und ein Analogon zur ersten Sinfonie. Eine wilde Leidenschaft durchwühlt das ganze Werk, ein beethovenartiges Pathos spricht aus den Weisen, sodaß das leicht dahingleitende Scherzo nur als ein eingeschobener Zwischengedanke erscheint, der zu erneutem, himmelanstürmendem Titanismus stärken soll. —

Im Charakter grundverschieden von einander sind auch die beiden Violin-Sonaten op. 78 in G-dur und op. 100 in A-dur. Während in ersterer überall das elegische und ernste Element Platz greift, bietet die letztere einen ungetrübten Genuß, ohne durch ihre einfach gehaltenen Modulationen Anforderungen irgend welcher Art an den Hörer zu stellen. — Dieselbe geistige Vornehmheit und edle Conception athmen die zwei Cello-Sonaten des Meisters op. 38 in E-moll und op. 99 in F-dur.

Die Kirchenmusik Brahms' verläßt völlig die hergebrachten Bahnen und bewegt sich in gigantischen Conturen aber bei streng beobachteter Einheitlichkeit der Form, wie auch der Idee neuzeitlichen Gedanken-Sphären zu. Die Individualität und das subjektive Element treten mehr in den Vordergrund, ohne jedoch in irgend einer Weise aufdringlich oder lästig zu werden. Grundzug ist auch hier maßvolle an moderne Romantik anklingende Polyphonie, Muster sind nicht die Meister des klassischen Kirchenstyls, als Bach, Händel, Grell, Cherubini, vielmehr ist für die Auffassung im Großen und Ganzen die „Missa solemnis“ Beethoven's, sowie die neunte Sinfonie dieses Meisters maßgebend. Das unübertrefflichste und herrlichste Werk auf diesem Gebiete ist das deutsche Requiem (op. 45), das Brahms auf den Tod seiner geliebten Mutter schrieb. Es ist dasselbe durchweht von einer rührenden Unmittelbarkeit, gepaart mit subjektiver Anschauungsweise; Schmerz und Klage sind mit Ergebenheit und trostreichem Hoffen verwoben. Aber nirgends begegnen wir auch nur der leisesten sentimentalen oder schwärmerischen Regung. —

Ueber die Klavier-Werke des Tondichters gehen wir kurz hinweg, eine flüchtige Allgemein-Charakteristik dahin abgebend, daß auch hier die Ideale des Componisten die nämlichen sind, — vielleicht op. 1—5 ausgenommen, welche unter dem Drucke eines ge-

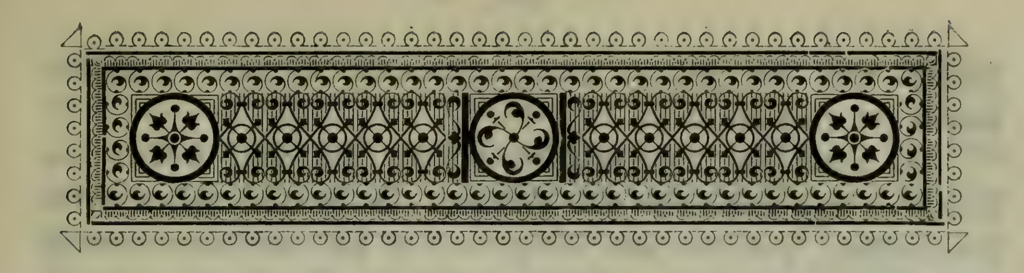
wissen Problema's leiden und den Conflikt zwischen Classicität und Romantik in sich bergen. Maßgebend sind für dieses Gebiet Schumann, Mendelssohn und Beethoven gewesen, allein sie sind Vorbilder, wie wir bei unserem genialen Dichter eben von Vorbildern reden können Nirgends ist er Epigone, nirgends bindet er sich sklavisch an Muster und tönt sie aus den Dichtungen wieder. Die Technik für das Pianoforte ist nicht leicht. Sie ist eigenartig. Weitgriffigkeit, Polyphonie und wechselvolle Modulation erschweren die Wiedergabe nicht unbedenklich. So bestätigt sich auch hier die aufgestellte These: Brahms bietet nirgends — bezw. nur ganz vereinzelt! — müheloſen Genuß. Die edle Vornehmheit der Gedanken erstreckt sich auch auf die Technik und giebt dieser einen reservirten Zuschnitt. Damit sei nicht gesagt, daß unser Dichter nicht volksthümlich werden, sondern nur privilegirten musikalischen Kreisen Genuß bieten könnte. Wer die Wohlthaten der Kunst und ihre Wirkung auf dem Faulbett in behaglicher Beschaulichkeit ausgestreckt gleich Nektar schlürfen will, wird allerdings Brahms nicht verstehen. Wie das Leben dieses Meisters sich aus Streben und Schaffen, sittlichem Ernst und mühevoller Arbeit zusammensetzt, so ist auch der Genuß, den er bietet, nur durch Hingabe an die Kunst und strenge Aufmerksamkeit bedingt. Wer diese nicht anwenden mag, bleibe baar der höchsten Güter, welche in die kurze Spanne des irdischen Daseins mit seinen Enttäuschungen und Sorgen Lichtblicke und Stunden ungetrübter Glückseligkeit streuen.

Die Lieder, die wir in außerordentlich großer Anzahl von Brahms erhielten, sind bereits kurz besprochen. Sie sind fast ausnahmelos meisterlich und ihre weite Verbreitung mag den Dank bezeugen, welchen die Menschheit auch hierfür dem freigiebigen Componisten zollt. —

Es ist keine Frage, daß in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts Richard Wagner und Johannes Brahms den obersten Platz einnehmen. So wenig sich diese beiden genialen Poeten miteinander vergleichen lassen, vertragen sie doch den gleichmäßig eingeräumten Ehrenplatz. Das Gebiet, welches Richard Wagner zum Schauplatz seines künstlerischen Wirkens sich auserkor, die Oper, ist Brahms vollkommen fremd. Ergänzend verhalten sich wegen der

Divergenz ihrer Ideenrichtungen beide Componisten ebenfalls nicht zu einander. Wie wir aber den Wagner'schen Werken die Unvergänglichkeit zugesprochen haben, so können wir auch am Schlusse unseres Essay's der zuversichtlichen Hoffnung Ausdruck verleihen, daß, so lange Gedankentiefe, Herzensfühlen und sittlicher Ernst in der Kunst geachtet werden, auch Brahms mit seinen Schöpfungen der Welt erhalten bleiben wird. Mag sein Genius veredelnd wirken und mit seiner Flamme ein neues thatkräftiges Leben entzünden!





Anton Rubinstein.

— „Aus dem Feuerquell des Weines,
„Aus dem Zaubergrund des Bechers
„Sprudelt Gift und — edle Labung.
„Sprudelt Schönes und — Gemeines:
„Nach dem eignen Werth des Zechers,
„Nach des Trinkenden Begabung!“ —
Bodenstedt: Mirza Schaffy.

Das Interesse, welches wir Johannes Brahms und seinen Werken entgegenbrachten, vermag Anton Rubinstein nicht für sich zu beanspruchen. Denn er ist in keiner Hinsicht dem genialen „Beethoven der Neuzeit“ ähnlich, er bewegt sich in bei Weitem seichteren Wasser und kann uns über gewisse Eigenthümlichkeiten seines Charakters, seiner Lebensanschauung und Nationalität, die wir als Fehler empfinden, nicht hinweghelfen. In der Einsicht, daß ihm Deutschland nicht die eigentlichen Sphären seiner Huldigung erschließt, hat er unserem Vaterlande seine Dienste fast ganz entzogen. Rußland ist seine Künstlerheimath, und der Czar hat diese edle Großthat, mit welcher Rubinstein sein Wissen und Können den russischen Kunstinteressen widmete, im Anfang des Jahres 1888 dadurch fürstlich belohnt, daß er den Tondichter zum „Kaiserlichen Staatsrath“ ernannte. — Daß Anton Rubinstein in unserem östlichen Nachbarlande an der Spitze der Kunstverhältnisse steht, will nicht viel sagen. Rußland hat auf unsere musikalische Entwickelung durch den Beitrag begabter Componisten sehr wenig eingewirkt. Vielleicht steht ihm in dieser

Hinsicht noch eine Zukunft bevor. Jedenfalls ist unser Tondichter drüben zur Zeit der Erste. —

Es würde eine Ungerechtigkeit gröbster Art sein, wollten wir Rubinstein das gebührende Lob versagen. Er ist einer unserer ersten Componisten, Pianisten und Dirigenten, er hat eine außerordentlich reichhaltige Fülle eigenen Schaffens auf den Kunstmarkt gebracht. In seinen Werken verleugnet er auch keinen Augenblick ein hohes Ideal. Er scheut keine Mittel, keinen äußeren Effekt, um dieses Ideal zur Darstellung zu bringen und erschüttert mit der Wucht des Tones und seiner Klangfülle. Eine gewisse epische Breite lagert über seinen Compositionen. Aber diese Breite der Epik und des beschaulichen Aufbau's birgt zugleich eine selbstgefällige Zufriedenheit, einen eitlen Rückblick auf das Geschaffene. Sie ist vielzusehr in's Unendliche ausgedehnt und ermüdet, weil ihr oftmals die tiefen Gedanken abgehen. Sie wird zum leeren Geklingel, das sich mit äußerem Schwulst und Pompast — wer weiß, wie lange? — hinzieht und ausdehnt. Das Streben nach Beethoven'schen Titanismus wird unterbrochen durch triviale Wendungen, durch exotische und uns nicht sympathische, polnische Ausdrucksweisen, in Rytmik mitunter verschraubt, mitunter wieder gedankenarm. So haften der Großartigkeit in musikalischer Auffassung und Idee eine zahllose Masse von Fehlern an, welche uns über die großen und größten Werke Rubinstein's, die für die Kritik als wesentlichste Faktoren gelten müssen, nicht zum einheitlich anerkennenden Urtheil kommen lassen. Dem Lobe reiht sich stets das „Aber" des Bedenkens an, mit dem wir bald hier Etwas vermissen, bald dort das Zuviel lästig empfinden. — Es ist keine tendenziöse und von unkünstlerischem Interesse hervorgerufene Behauptung, wenn wir sagen, daß Rubinstein den Israeliten nicht verleugnen kann. Das, was er bringt, ist nicht, was wir unter nationaler Charakter-Eigenthümlichkeit verstehen und bei Edvard Grieg wie Franz Liszt in sympathischer Art vertreten finden. Die Tadel, die wir gelegentlich der Besprechung des Wagner'schen „Rienzi" gegen Meyerbeer fallen ließen, treffen auch zum Theil Rubinstein. Seine Musik trägt in vielen Punkten einmal eine jüdelnde Süßlichkeit, — dann wieder ein gedankenarmes Prunkwerk, einen pompastischen Schwulst zur Schau, durch den wir Deutsche, die wir das Hauptgewicht auf einen mit der Form harmonirenden Inhalt und Kern legen, oftmals

peinlich unangenehm berührt werden. — Die langweiligen Partien seien hier völlig außer Betracht gelassen. —

Um dieses Urtheil zu rechtfertigen, führen wir aus der Fülle des sich bietenden Stoffes einige concrete Beispiele an. Die im Verlage von Peters erschienene Violin-Sonate op. 13 in G-dur liefert in den zwei Hauptmotiven des ersten Satzes das beredtste Zeugniß für den Orientalismus in der Empfindung und deren Wiedergabe. Auch der letzte Satz zeigt sich dieser Tendenz nicht abhold, mildert aber durch die Lebhaftigkeit seines Charakters und die brillirende Technik diesen antipathischen Zug. — Nehmen wir dagegen das Violin-Concert desselben Meisters op. 46 in G-dur, so giebt uns dieses den Beleg dafür, daß man mit aller rytmischen und formellen Künstelei Gedanken-Armuth nicht verbergen kann. Alles schleppt sich in unnatürlicher Geschraubtheit, — scheinbar lebhaft, — träge dahin, und die wenigen Motive sind Treibhauspflänzlein eines Hirns, das gern schaffen möchte, dem aber momentan das gesunde Denken ausgegangen ist und welches darum nach dem reinen „Kripskraps der Imagination" greift, um die Schwäche zu verdecken. — Für die ermüdende epische Breite, die sich nicht selten in leeres Geklingel ergeht, führen wir die sechs Sätze umfassende zweite Sinfonie Rubinstein's „Océan" (op. 42) an. Dieses Riesenwerk hat seine trefflichen Seiten und anerkennenswerthen Vorzüge, verbindet aber mit diesen eine Fülle von Fehlern, welche abstoßen. Es liegen dieselben, abgesehen von dem äußeren Aufbau und der Construktion des Ganzen, in der selbstgefälligen Ausbreitung über gewonnene und glücklich dem Herzen oder auch dem Kopfe abgerungene Ideen. Das erfaßte Motiv wird nach allen Richtungen hin ausgenutzt, wieder und immer wieder gebracht, bald hier in Verbindung mit einer Phrase, bald dort verdeckt durch Modulationen und Beiwerk, bis schließlich das altgewohnte Gesicht nichts mehr an Originellem bietet und uns allmählich unangenehm langweilig wird. — Auch das E-moll-Clavier-Concert op. 25 birgt eine ganze Reihe von Vorzügen und künstlerischen Lastern. Der erste Satz hat einen beethovenartigen Anflug genommen. Seine Conception ist edel, flüssig, gewandt. Nun werden aber diese guten Gedanken in einer maßlos breiten Weise verwerthet, bis man sie überdrüssig bekommt und glücklich ist, wenn das machtvoll an-

wachsende Tremolo mit gewaltigem Aufschwung den ersten Haupt-Abschnitt schließt. — Der folgende Mittelsatz ist im Gedanken nicht einfach, sondern dürftig und sucht den Mangel durch in Sextolenform herauf- und hinabwogenden Sextenpassagen zu verdecken. Ein choralartiges Präludium, das aber nicht als solches äußerlich gekennzeichnet ist, leitet den letzten Satz ein, der ein in Rytmus und Inhalt reizendes erstes Thema enthält. Die hier angewandte Motiv-Form wird beibehalten und durch alle Tonarten hindurchgepeitscht, bis der Componist endlich züm zweiten pompastischen und triumphalen Thema gelangt. Kaum ist dieses der Feder entflossen, so beginnt seine Variirung in endlos schwerem, sinnverwirrendem Passagenwerk, das bis zum Schlusse sich fortspinnt und kaum zu bewältigende Anforderungen an die technische Vollkommenheit des Spielers stellt. Chromatische Oktavengänge beider Hände in Triolenform schließen das Werk, die selbst beim trefflichsten Instrument und routinirtesten Spieler in obligate Paukerei und Trommelei ausarten und von Gedanken keine Spur aufzuweisen haben. —

Rubinstein ist Romantiker; er ist auch theilweise Programm-Musiker. Die letzte Stylgattung vertritt er äußerst maßvoll. Ob er rein moderner Romantiker ist, kann füglich in Frage gestellt werden. Sein unleugbares Vorbild ist Mendelssohn-Bartholdy. Er wird aber keineswegs in der Beobachtung dieses Ideals unselbständig, sondern bietet in Inhalt, Form, Technik und Instrumentation viel Orignelles. Die Art seiner Gedanken und deren Modulation kann nicht hochmodern, noch viel weniger aber classisch genannt werden. So vermittelt und vereint er die beiden entgegengesetzten Pole und steht doch wieder außerhalb ihrer Wirkungs-Sphäre. Er kehrt sich in seinen Werken an die vorgeschriebene Form herzlich wenig, — nur in den allgemeinen Grundbedingungen derselben. — Alles drängt auf den großen Zuschnitt hinaus. Seine Sonaten erhalten nicht die strenge Form der classischen Zeit, sondern athmen sinfonisches Gepräge in Anlage und Inhalt. Seine Concerte nicht minder. Dagegen treten wieder seine Sinfonien theilweise aus ihrem Rahmen heraus und werden musikalische Epen, breit angelegte Schilderungen. Dieser Drang nach Ausdehnung und Erweiterung des künstlerischen Gesichtskreises ist an und für sich kein Tadel. Allein

wenn einmal das Hergebrachte und Ueberlieferte gemieden und eine neue Bahn eingeschlagen werden soll, so muß dies reformatorische Werk auch mit kraftvoller Genialität, mit gedankenreicher Fülle geschehen. Leider fehlt an beiden unserem Tondichter erheblich viel. So entspricht in den meisten Fällen nur der äußere Aufbau dem geplanten Neuunternehmen, während der Gedanke weit hinter der Form zurückbleibt oder überhaupt nicht vorhanden ist. —

Die Anforderungen, welche Rubinstein an die Wiedergabe seiner Compositionen stellt, sind außerordentlich hohe. Sie sind es für das Orchester, für den Dirigenten, für den Sänger und für das Solo-Instrument. Dazu gesellt sich namentlich bei seinen Violin- und Violoncell-Concerten eine den betreffenden Instrumenten ungünstig und nicht schulgerecht liegende Technik, während in den Clavierwerken weitgriffige Accordfülle, willkürliche Sprünge und außerordentlich schwieriges Passagenwerk vorherrscht. Rubinstein übertrumpft hier nicht selten Franz Liszt. Diese letztgenannte Eigenthümlichkeit mag wohl auf die phänomenalen Leistungen des Componisten als Clavierspieler zurückzuführen sein. — Auf diese Seite seines künstlerischen Können's werden wir später zurückkommen. —

Das vorstehende Gesammturtheil über Rubinstein, das mit der Gegenwart und ihren Ansichten vielfach nicht im Einklange steht, mag hiermit abgeschlossen sein. Wir werden später bei der Anführung seiner Werke das Beste derselben erwähnen und hierbei einigen mildernden Lichtblicken Raum gönnen. Im Großen und Ganzen ist es lebhaft zu bedauern, daß Wollen und Können bei Rubinstein nicht gleichen Schritt halten, — daß der großen Absicht nicht ihre entsprechende Verwirklichung auf dem Fuße folgen kann. Worin diese Mißstände zu suchen sind, ist angedeutet. Mögen sie auch ihren Ursprung zum Theil in den Lebensverhältnissen und Ereignissen finden, deren wechselvolle Gestaltung uns näher beschäftigen wird! — In der letzten Zeit gesellt sich zu der ohnehin schon stark ausgeprägten Willkür ein bizarrer, finsterer Zug im Leben und Wirken des Meisters, dem das neidische Geschick das Augenlicht beinahe gänzlich genommen hat und der darum eine gewisse Verbitterung, und Rigorosität zur Schau trägt. Nichts ist begreiflicher als dieses, und das herzliche Bedauern nicht nur der Kunstwelt, sondern überhaupt jedes fühlenden

Menschen sieht daher über diese herben und trüben Charakterzüge hinweg. —

Zunächst soll uns das bewegte und thatenreiche Leben Rubinstein's beschäftigen!

Anton Gregor von Rubinstein ist zu Wechwotynetz bei Jassy in Rußland am 18. (30.) November 1830 geboren. Das sich in frühester Jugend entwickelnde musikalische Talent des Söhnchens ward anfänglich durch den Musikunterricht der Mutter unterstützt. Als jedoch die Eltern Wechwotynetz verließen, um nach Moskau überzusiedeln, erhielt Anton den trefflichen Villoing zum Lehrer. Selbstverständlich griff auch bei Rubinstein das Wunderkinderthum ein, und etwas fraglich klingt es uns, wenn wir lesen, daß er bereits im Jahre 1838 als achtjähriger Bube in einem Moskauer Concerte öffentlich auftrat. Trotzdem muß dieses jugendliche Kunststückchen außerordentlich großen Erfolg gehabt haben; denn von dieser Zeit datirt das Bekanntwerden und der künstlerische Emporschwung unseres Meisters. — Als Villoing im Jahre 1839 nach Paris ging, folgte ihm Anton auf dem Fuße als Begleiter nach. Denn hier herrschte Franz Liszt mit seiner Allmacht, und die Seine-Stadt hatte damals den Ruf einer Arena für angehende Künstler und den Wettkampf um die dauernde Meisterschaft in der Kunst. Auch in Paris trat der Knabe öffentlich und, wie wir lesen, mit großem Beifalle auf. Doch war dies für seine Entwickelung weniger bedeutungsvoll, als vielmehr ein zweijähriger Verkehr bei Franz Liszt, der den kleinen Paganini auf dem Klavier mit Zärtlichkeit pflegte und unterrichtete, weil er des Glaubens war, Rubinstein werde dereinst seine Erbschaft antreten. Hierzu war nun allerdings Liszt durch die Jugend des Knaben und die zu ihr in keinem Verhältnisse stehenden Leistungen verleitet werden. Wir finden jedoch nicht selten, daß ein sich zu jäh und früh entwickelndes junges Talent späterhin einen großen Theil der Hoffnungen, die man auf seine dereinstige Größe setzt, vernichtet. Der Aufschwung schreitet mit den Jahren nicht ebenmäßig fort, die betreffenden Wunderkinder bleiben auf einer bestimmten Stufe ihres verfrühten Könnens stehen, das mit zunehmendem Alter immer weniger als Wunderleistung erscheint, bis sie schließlich in Vergessenheit gerathen. — Freilich gilt dies nun nicht von Rubinstein; denn er ist noch jetzt einer unserer

bedeutendsten Pianisten. Trotzdem hatte Liszt den Knaben und seine frappirend frühe Entwickelung weit überschätzt. Bei aller Hochachtung vor den reproduktiven Leistungen Rubinstein's werden wir nie sagen können, er sei der Erbe Franz Liszt's. Weder in der ganzen Anlage des wiedergegebenen Tonstückes, noch in der distinkten, klaren Durchführung des Spiels, oder auch nach technischer Seite hin vermag dieser an jenen Meister heranzureichen. Liszt steht eben völlig vereinzelt da und hatte einen einzigen hoffnungsvollen Erben, der leider vor dem Erblasser starb, — es war Tausig. —

Nach einer zweijährigen Schülerschaft bei Franz Liszt wendete sich Rubinstein von Paris über London und Amsterdam nach Deutschland, um gelegentlich dieser Tournées seine Studien zu vollenden. Nach einem einjährigen Aufenthalte bei den Seinigen in Moskau bewog er seine Mutter, sowie den Bruder Nicolaus Rubinstein, gleichfalls einen bekannten Pianisten und späterhin langjährigen Leiter des Conservatoriums und der „musikalischen Gesellschaft" zu Moskau, im Jahre 1844 nach Berlin überzusiedeln. Maßgebend für dieses Changement war die in London erfolgte Bekanntschaft Rubinstein's mit Mendelssohn-Bartholdy gewesen, die er hier fortsetzen konnte und die auf den phantastischen und empfänglichen Jüngling von außerordentlichem Einfluß war. — Mendelssohn ist in dieser Hinsicht ein Verführer gewesen, wie ihn die musikalische Literatur nicht zum zweiten Male aufweist, — weit gefährlicher als Franz Liszt mit seiner bestrickenden Liebenswürdigkeit. Wo wir auf einen Musiker stoßen, der im empfänglichsten Stadium seines Lebensalters die Bekanntschaft Mendelssohn's machte, — finden wir auch den Nachhall dieser Periode in der Produktivität bis zum Ende des Lebens. Wir haben dies bei Joachim Raff klar und unwiderleglich bewiesen; bei Rubinstein wiederholt sich dasselbe Schauspiel. So erscheint der Verkehr mit dem großen Mendelssohn weniger als vortheilhaftes Ereigniß für das Leben junger Talente, vielmehr als ein die Originalität und Selbständigkeit stark gefährdendes Stadium. Die weichen Fesseln, welche dieser Meister seinen Verehrern umlegt, werden von ihnen nicht eher gespürt, als bis sie fest geschlossen sind und ein Entweichen nicht mehr gestatten. Und, wie schon erwähnt, weht der süßlich-weiche Zug Mendelssohns durch die ganzen Compositionen Anton Rubinstein's hindurch. —

Der Berliner Aufenthalt unseres Meisters, in dem auch Professor Dehn mit seinem Einflusse eine bedeutende Rolle spielte, wurde im Jahre 1846 durch den plötzlichen Tod des Vaters in Moskau abgebrochen. Die Mutter und Nicolaus kehrten nach der Heimath zurück, während Anton sich nach Wien wandte, um hier, Dehn's Rathe gemäß, bis zum Jahre 1848 sich durch Clavier-Unterricht zu ernähren und so eine eigene Selbständigkeit zu erlangen. — Mit dem Flöten-Virtuos Heindl, einem seinerzeit berühmten Concertspieler, der später an der Hofkapelle zu Sondershausen lange Jahre thätig war und jetzt seine Pension in dieser kleinen Stadt Thüringens genießt, unternahm Rubinstein im Jahre 1847 Concert-Tournées nach Ungarn, die von außerordentlichem Erfolge begleitet waren. Die Revolution des Jahres 1848 vertrieb den zwanzigjährigen Künstler aus der österreichischen Kaiserstadt an der Donau. Nach kurzem Aufenthalte in Berlin begab sich derselbe direkt nach Petersburg, wo er sich niederließ und binnen Kurzem einen großen Kreis von Verehrern und Freunden — darunter auch die Großfürstin Helene! — erwarb.

Wie man aber in Petersburg von jeher mißtrauisch und zu politischem Pessimismus geneigt war, so namentlich um eine Zeit, in welcher revolutionäre Bewegungen überall wütheten und das Land in Aufregung versetzten. Rubinstein kam aus Wien und Berlin, wo die rothe Fahne in voller Pracht prangte, — Grund genug, ihn mit argwöhnischem Auge zu betrachten. Inwiefern unser Held nun wirklich Anlaß zum Einschreiten gegen sich gegeben haben mag, bleibe unerörtert; jedenfalls wurde er als „geheimer politischer Umtriebe verdächtig" verhaftet und sollte durch die bekannte „Deportation nach Sibirien" unschädlich gemacht werden, als sich seine hohe Gönnerin, die Großfürstin Helene, in's Mittel legte und durch ihre Fürsprache die Freigabe des Günstlings durchsetzte. Um den augenscheinlichen Mißgriff russischer Democratenriecherei zu sühnen, beschenkte man Rubinstein mit dem Titel eines „Kammervirtuosen", dem bald danach die Ernennung zum „Kaiserlich Russischen Hofkapellmeister" auf dem Fuße folgte. — So widmete er die Zeit von 1849—1854 ganz eigenem Streben und Schaffen. Dieser Periode der ungetrübten Ruhe entstammen denn auch einige vortreffliche Compositionen, auf welche wir später zurückkommen.

Rubinstein's produktive Thätigkeit nimmt mit dieser Petersburger Episode keineswegs ihren Anfang. Wir besitzen bereits aus der Knaben- und frühesten Jugendzeit des Meisters zehn Opus, die derselbe freilich nicht als eigentliche Werke anerkennt und in den Cyclus seiner übrigen Schöpfungen aufnimmt. Es sind dies:

op. 1. „**Ondine**", Etüde für Pianoforte.
op. 2. „**Zuruf aus der Ferne**", Lied für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung.
op. 3. „Comment disait-il", Romanze nach Victor Hugo für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung.
op. 4. „**Gebet**" von Lermontoff, Lied mit russischem Text.
op. 5. „**Die Nachtigall**".
op. 6. „**Die Lerche**".
op. 7. „Hommage à Jenny Lind", schwedische Melodie für Pianoforte gesetzt.
op. 8. „Voix intérieurs": 1. Volkslied, — 2. Träumerei, — 3. Improvisata, — für Pianoforte.
op. 9. **Drei Charakterstücke**, für Pianoforte zu 4 Händen.
op. 10. **Zwei Nocturnos** für Pianoforte.

Diese Dichtungen rubriciren separat. Der Tondichter thut gut, wenn er sie mit seinen übrigen Werken nicht vermengt. Sie sind Studien über die Entwickelung der künstlerischen Denkungsweise und in Rücksicht auf die im Mißverhältniß zum jugendlichen Alter Rubinstein's erstaunlich ausgebildete ästhetische Reife interessant zu nennen. Derjenige, dem sie aber ohne diesen Lebens-Commentar des Dichters vorgelegt werden, wird an ihnen sich wenig ergötzen. — Die eigentliche Periode des erfolgreichen Schaffens, das Rubinstein bekannt und berühmt macht, beginnt erst mit der Petersburger Epoche. —

Im Jahre 1854 begann der Künstler seine Concertreisen auf's Neue und wendete sich zunächst über Hamburg nach Leipzig. Das dortige Gewandhaus öffnete ihm willig seine Pforten. — Die Triumphe, welche Rubinstein hier als Pianist wie Dirigent eigner Compositionen erlebte, waren geradezu sensationell und nur übertroffen durch die amerikanische Tournée des Jahres 1872. Eine allgemeine Begeisterung trug den Mann und erschien auch gerechtfertigt in Rücksicht auf die phänomenalen Leistungen des jungen Genius. Diese weihevolle Stimmung unumschränkter Hingabe hat die Leipziger Musik- und Kunstwelt dem Russen erhalten. Auch jetzt noch, sobald Rubin-

stein am Flügel oder Dirigentenpulte des Gewandhauses wirkt, durchweht eine festliche Freude das Haus und des Jubels ist kein Ende zu finden.

Nachdem sich unser Tondichter in allen größeren Städten Deutschlands und Oesterreichs producirt hatte, überall die gleichen Erfolge davontragend, und zuletzt in Paris und London mehrere Monate hindurch Gegenstand begeisterter Ovationen geworden war, begab er sich im Jahre 1859 nach Petersburg zurück, um hier in thätiger Ruhe eine zehnjährige Periode der fleißigsten Produktivität zu absolviren. Bereits im Jahre 1859 zum „Concertdirektor der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft" ernannt, erhielt er 1862 von seiner Gönnerin, der Großfürstin Helene, den Auftrag zur Gründung eines St. Petersburger Conservatoriums, an dessen Spitze er als Direktor und Leiter fungiren sollte. — Rubinstein übernahm diese Mission neben seiner emsigen Componistenthätigkeit gern und es bedarf wohl keinen Betonung, daß das Unternehmen in der Hand eines solch' genialen und thatkräftigen Mannes reüssirte. Schnell gedieh es empor und entfaltete sich zur vollen Blüthe, so daß Rubinstein, als ihn im Jahre 1868 die Wanderlust wiederum erfaßte und hinaustrieb in die Welt, beruhigt sein Amt in andere Hände legen konnte.

Concertreisen durch Deutschland, England, Frankreich, Oesterreich und Amerika füllen die nächsten Jahre im Leben des rastlos strebenden Künstlers aus. Sie sind wiederum mit Triumphen reich bedacht. Namentlich ist sein längerer Aufenthalt als Concertgeber in Wien (1871—1872) hervorzuheben, gelegentlich dessen er seine neusten Orchester- und Clavier-Compositionen mit außerordentlichem Erfolge zur Aufführung brachte. — Und hierin hat Rubinstein einen Brahms verwandten Zug. Sein Hauptaugenmerk richtet er sowohl als Dirigent, wie als Pianist auf die Wiedergabe eigener Werke, denen er durch Ideal-Aufführungen nach den Intentionen ihres Schöpfers die erforderte Gestalt und Gedanken-Auffassung vor der Oeffentlichkeit einhaucht. —

Wie es in der neueren Zeit eine Manie geworden ist, den „Zug nach den Westen" namentlich in Künstlerkreisen dadurch zu documentiren, daß man Amerika, das Land der goldenen Freiheit und der

springenden Dollars, als lohnendes Feld für Concert-Tournées — wohl hauptsächlich des letzterwähnten Vorzuges wegen! — in Aussicht nimmt, so ging auch Rubinstein über den Ozean und ließ sich im Jahre 1872 in der „neuen Welt“ hören. Für die Amerikaner bewahrheitet sich damit der bekannte Satz: „Ex oriente lux!“ — Die Thätigkeit drüben ist eine in doppelter Hinsicht lohnende: Die Amerikaner zahlen gut und können damit einem armen Künstler „auf die Beine helfen“; sodann sind unsere westlichen, transatlantischen Nachbarn leicht zufriedengestellt und geizen mit dem Beifall nicht. Für sie steht das deutsche Künstlerthum um so höher, als sie selbst arm an musikalischen Koryphäen sind und darum jeden concertirenden Deutschen als Kunst-Apostel ansehen, dem sie die Taschen mit Gold vollpfropfen und schrankenlose Begeisterung entgegenbringen. So war denn auch Anton Rubinstein ein gepriesener Tagesheld des fernen Westen, dem unbeschreibliche Ovationen gespendet wurden und der gewiß nach Beendigung dieser Tournée sowohl mit den idealen, als namentlich den finanziellen Erfolgen seines Unternehmens vollauf zufrieden sein konnte. —

Nach mehrjähriger, schaffensreicher Zurückgezogenheit in Petershof bei St. Petersburg in den Jahren 1873—1875 trieb es ihn wiederum hinaus in die Welt des wogenden Getriebes, in deren wechselvollem Thatensturme er sich am Zufriedensten fühlte. Diesmal wählte er Oberitalien und Frankreich als Mittelpunkt seiner künstlerischen Leistungen. Daß es ihm auch diesmal an Erfolgen nicht gebrach, bedarf einer Erwähnung nicht. So ist sein Leben bis zur Gegenwart ein stätiges Nacheinander von Wandern und Schaffensruhe. Bald ist der Künstler verschollen und arbeitet in stiller Zurückgezogenheit an neuen Werken, bald taucht er an die Oeffentlichkeit empor und giebt den Beweis, daß der Lorbeer seines Ruhmes und der Kreis seiner Thaten noch nicht geschlossen ist. Durch dieses Experiment verleiht er der Kunstwelt in ihrer Kritik über seine Werke den Reiz und das Interesse persönlicher Voreingenommenheit. Denn es ist fraglos, daß wir das Wirken und Schaffen eines persönlich bekannten Tondichters mit lebhafterer Theilnahme zur Besprechung entgegennehmen, als die Produkte eines nur dem Namen nach uns bekannten Componisten. Ist auch diese Thatsache vom Standpunkte objektiver Beurtheilung tadelnswerth, so entspricht

sie doch dem menschlichen Charakter und seinen Eigenthümlichkeiten vollkommen und wird von speculativen Köpfen gehörig ausgenutzt. — Daß aber ein Musiker heutzutage speculativ sein muß, wenn er zu einer Bedeutung gelangen will, steht leider außer Frage, — es sei denn, er müßte guter Protektion theilhaftig geworden sein und die Empfehlung anerkannter Kapacitäten in der Tasche haben. — Protektion und Reclame sind zwei Faktoren, die sich, der eine aus den höheren Beamtenkreisen, der andere aus der verjudeten Kaufmannswelt, auf die Kunst übertragen und sich hier breit gemacht haben. Der moderne Künstler muß mit ihnen gehen, will er nicht im Strome des zeitgemäßen Egoismus rettungslos versinken. — „O tempora, o mores!“ —

In der Produktivität hat nach Maßgabe der reinen Zahlen Rubinstein Brahms überholt. Gleich diesem genialen Manne widmete er sein Leben mit redlichem Fleiße dem Schaffen und verfolgte hierbei mit großer Entschiedenheit ein ideales Princip. — Wer in Rubinstein einen Alltags-Componisten vermuthet, irrt gewaltig. Schon der dem einzelnen Werke untergeschobene poetische Grundgedanke trägt einen genialen Zug, wie denn also überhaupt bei ihm Alles nach dem Grotesken und Titanenhaften in Anlage und Ausführung drängt. — In dieser Tendenz liegt freilich für diejenigen Fälle, in welchen ihr Träger derselben nicht gewachsen ist, das Gefährliche. Ein blos äußerliches Streben nach Größe, mit dem sich der Inhalt nicht deckt, wird zum Geklingel und marktschreierischen Ausbieten der Waare! — Das ist schon zu Eingang unserer Studie betont worden und bedarf mithin hier einer Wiederholung nicht. —

Die Schaffenskraft Rubinstein's erstreckt sich auf Alles, — auf Oper, Oratorium, sinfonische Orchesterwerke, Ouvertüren, Kammermusik, Concerte für Clavier, Violine, Cello, Sonaten, Pianofortestücke und Lieder. In einer Hinsicht hat er Brahms noch überboten: Er cultivirt außeropusmäßig die Oper und führt uns ein neues musikliterarisches Produkt zu, — die geistliche Oper. Im Uebrigen kann er jedoch einen Vergleich mit Brahms nicht aushalten. Die Ideenrichtungen der Beiden sind so völlig divergirend, daß sie nur nebeneinander gestellt zu werden brauchen,

um die unversöhnliche Kluft nachzuweisen und — den ersten Platz Brahms einzuräumen. Während jener von einem finsteren Zuge beseelt erscheint und das Südlich-Heißblütige zwar nie in sinnlicher, wohl aber dämonisch verzerrter Form zum Ausdruck bringt, so athmet dieser jenen unendlich schönen, klar und durchsichtig gehaltenen deutschen Ernst, der überall anheimelt, wo er auf einen Gesinnungsgenossen stößt, und jedem exotischen Beiwerke feindlich gegenübersteht. —

Rubinsteins Opern sind: „Der Dämon," — „Feramors," — „Die Kinder der Haide", — „Die Maccabäer", — „Der Kaufmann Kalachnikoff", — „Nero", — „Der Sohn des Wojewoden." — Die besten dieses Sieben-Cyklus sind: „Dämon", — „Feramors", — „Maccabäer" — und „Nero." — Während die letzteren Werke einen rein historischen Untergrund haben (die „Maccabäer" sind eine Mosenthal'sche Opernbearbeitung nach Otto Ludwig gleichnamigem Drama), betont der „Dämon" das Gebiet des Phantasma, ein Seitenstück zum Marschner'schen „Vampyr" und „Hans Heiling", während „Feramors" das herrliche duftige Werk Thomas Moore's: „Lalla Rookh" zu Grunde liegt, das von Julius Rodenberg zur lyrischen Oper umgestaltet wurde. — In diesen Werken zeigt sich Rubinstein in seiner ganzen Eigenart. Seine guten musikalischen Grundtendenzen: Melodienreichthum, Formenfülle und glanzvolle Instrumentation kämpfen an gegen eine eigenthümliche ausländische, südliche Gedanken-Auffassung. Die Compositionen sind mehr weltliche Oratorien, als Opern, dann wieder sinfonischen Zuschnittes oder epische Gemälde. Eine furchtbare Breite, verbunden mit mächtigem Ausdrucksschwulst zeigt dennoch wieder dramatisches Leben und opernhafte Handlung. Ueberall tritt uns aber die Eigenart des Componisten, jener orientalische Prunkzug mit seinen süßlichen Melodien, entgegen, dem wir echte Deutsche nicht sonderlich tolerant und sympathisch gegenüberstehen. Der musikalische Effekt wird außerordentlich von der Ausstattung getragen. In beiden Punkten muß eine bedeutende grandezza aufgewendet werden, soll den Intentionen des Componisten Genüge geschehen. Ueberall schaut ein Stückchen Meyerbeer'sche Reclame heraus; nur ist zu bemerken, daß Rubinstein selbst da, wo er renommirt und brillirt, nicht banal wird, wie der Componist

des „Propheten“ und „Hugenotten“. — In den genannnten Eigenthümlichkeiten liegt die schwache Aufführung Rubinstein'scher Opern begründet. Es ist dieselbe, was Ausstattung und gebührende scenische Kraftentfaltung anlangt, mit außerordentlich hohen Kosten verknüpft, und kann doch anderseits dieses Opfer nicht durch die genügende Zahl von Wiederholungen sühnen, da diese Musik eine Kost enthält, nach der das Publikum nur hin und wieder Verlangen empfindet.

An geistlichen Opern besitzen wir zwei: op. 54: „Das verlorene Paradies“, frei nach dem J. Milton'schen Texte, — und op. 80: „Der Thurmbau zu Babel“, unter Zugrundelegung des bekannten biblischen Stoffes gedichtet von Julius Rodenberg. — Von diesen Werken gilt dasselbe, was über die reine Oper gesagt ist. Weshalb sie Rubinstein „geistliche Oper“ und nicht „Oratorium“ nennt, ist unerfindlich. Wenn die specifische Oratorienform nicht innegehalten wird, so sind wir diese Nongalancen vom Componisten gewöhnt. Der Titel bezeichnet bei ihm in allen Werken nur die ungefähr beibehaltene Form. Er bindet sich im Uebrigen nicht an sie und vermengt in genialer Willkür oder — Nachlässigkeit die verschiedensten Formen mit einander. — Der Styl dieser Oratorien ist gleich ihrer Gestaltung eigenartig, — die tropische Klangfarbe seiner musikalischen Ideen bei diesen alttestamentlichen Materien angebrachter und daher weniger sonderbar. —

Von den Sinfonie'n des Tondichters nennen wir op. 40 Nr. 1 in F-dur, op. 42 Nr. 2 „Océan“ (in sechs Sätzen), op. 56 Nr. 3 in A-dur, sowie endlich seine „Symphonie dramatique“ op. 95 Nr. 4 in D-moll. — Man muß bei diesen durchweg breit und halb episch angelegten Werken den außerordentlich geschickten, dramatischen Aufbau bewundern, wie auch Instrumentation und Verarbeitung der einzelnen Motive ganz fraglos von scharf entwickeltem musikalischem, wie rytmischem Feingefühl zeugen. Das, was uns eben auffällt und zugleich mit der Absonderlichkeit der charakteristischen Wirkung ein gewisses Befremden in die Seele flößt, ist das einzelne Werk in seiner Betrachtung als Ganzes. Das sind — namentlich „Océan“ und „Dramatique!“ — keine eigentlichen Sinfonien mehr; es sind Tongemälde,

bald in sinfonischem, bald in oratorienmäßigem Zuschnitt, dann wieder gleich epischen Musikdichtungen. Die außerordentliche Willkür in Form und Inhalt ruft ein ängstlich fragendes Gefühl hervor, was denn der Componist mit dieser und jener Wendung besagen will, — worunter das Einzelne seiner Dichtung zu rubriciren sei und wie die divergirenden Anklänge in einer harmonischen Einheit zusammengefaßt werden müssen.

Auch die sinfonische Dichtung ist von Rubinstein cultivirt worden, wenngleich sie diese Bezeichnung nicht beibehält, sondern „musikalisches Charakterbild für Orchester" genannt wird. Der Zuschnitt und die organische Gliederung des Liszt'schen oder Saint-Saëns'schen: „Poëme symphonique" ist allerdings nicht maßgebend, und kann es aus diesem Grunde eher gerechtfertigt erscheinen, wenn wir einem anderen Titel begegnen. Der Inhalt ist der nämliche. Rubinstein legt den Tongemälden eine ganz bestimmte Anschauung zu Grunde, eine feste Vorstellung. Er schiebt ihnen ein bestimmtes Programm unter und giebt diese Tendenz durch eine klare Aussprache derselben in der Ueberschrift wieder. Sie ist leitend für das Ganze und bedingt seinen Charakter. — Die drei uns überkommenen „musikalischen Charakterbilder" sind: op. 68: „Faust", — op. 79: „Iwan IV. (Der Grausame)" — und op. 87: „Don Quixote, eine Humoreske." — Diese Werke sind geschickt angelegt, durchdacht und mit trefflicher Klangwirkung ausgestattet. —

Als erwähnenswerth von seinen Orchesterwerken heben wir noch die nachfolgenden hervor: Ouvertüre zu „Dimitri Donskoi," — op. 43: Ouverture triumphale, — op. 60: Ouverture de Concert in B-dur, — sowie op. 103: Bal costumé, bestehend aus: Introduction. Astrologus et Bohémienne. Berger et Bergère: Marquis et Marquise. Pêcheur napolitain et Napolitaine. Chevalier et Châtelaine. Toreador et Andalouse. Pélerin et Fantaisie. Polonais et Polonaise. Bajardet et Bajarine. Cosaque et Petit russienne. Pacha et Almée. Seigneur et Dame. Sauvage et Indienne. Patricien allemand et Demoiselle. Chevalier et Soubrette. Corsaire et femme Grecque.

Royal Tambour et Vivandière. Troubadour et Dame souveraine. Danses. — Bei dem letzten Werke kann man füglich schon von geistvoller, musikalischer Spielerei reden, wie denn Rubinstein in den letzten Produkten seiner Muse — hierunter sind auch seine „Weinskizzen" gerechnet! — mehr und mehr sich der Programm-Phrase mit Tanz-Charakter zuwendet. Dennoch würde es ein schweres Unrecht sein, wollten wir nicht anerkennen, daß er — und so namentlich in seinem Bal costumé! — durch originelle Wendungen geradezu frappirt. Dabei verfügt er über eine ganz vorzügliche Instrumentation, welche in raffinirter Weise den Effekt erzielt nnd mitunter als kleiner deus ex machina einen Schluß oder Uebergang provozirt, der wirklich reizvoll genannt zu werden verdient. Südliches Feuer sprüht da aus jedem Takte und jeder Note, das sich bei der unbegrenzten Freiheit der musikalischen Form flammend verbreitet und zum Himmel emporloht.

Die eigentliche Kammermusik ist bei Rubinstein stark vertreten. Er zeigt in ihr, daß er sich einigermaßen an eine gewisse Form halten kann und neben dem großen Effekt mit einer gewissen Energie auch die feine Klangwirkung im edlen Style erzielen kann. Wir führen von diesen Werken an: op. 9 Octetto in D-dur für Piano, Violine, Viola, Cello, Baß, Flöte, Clarinette und Horn, op. 55 Quintetto in F-dur für Piano, Flöte, Clarinette, Horn und Fagott, op. 59 Quintetto in F-dur für 2 Violinen, 2 Violen und Cello, op. 17 Drei Streich-Quartette in G-dur, C-moll und F-dur, op. 66 Klavier-Quartett in C-dur, op. 47 Drei Streich-Quartette in E-moll, B-dur und D-moll, op. 90 Zwei Streich-Quartette in G-moll und E-dur, op. 106 Zwei Quartette in As-dur und F-moll; ferner op. 15 Zwei Klaviertrio in F-dur und G-moll, op. 53 in B-dur, op. 85 in A-dur und endlich op. 108 in C-moll. — Ein großer Theil dieser Werke ist ständige Repertoir-Musik für Kammermusik-Soirées, und namentlich hat auch das Joachim-Quartett sich mit Eifer und Liebe denselben hingegeben. Daß von diesem Künstlercyklus nur die höchste Vollkommenheit in der Wiedergabe geboten wird, bedarf keiner Betonung.

An Klavier-Concerten mit Begleitung des Orchesters hat uns Rubinstein nicht weniger als fünf geschenkt; es sind dies: op. 25

in E-moll, op. 35 in F-dur, op. 45 in G-dur, op. 70 in D-moll, und op. 94 in Es-dur. Die Charakteristik, die wir in der Einleitung in kurzen Umrissen vom ersten dieser Produkte gegeben haben, findet gleiche Anwendung auf die Nachfolger. Die Concerte sind technisch mit außerordentlichen Schwierigkeiten verknüpft und können nur von Virtuosen ersten Ranges zur Aufführung gebracht werden. Sie sind in Melodik und Rytmik eigenthümlich, oft nicht ohne eine gewisse Absonderlichkeit. Vom rein technischen Standpunkte aus verbinden sie mit der Schwierigkeit eine außerordentlich ergiebige Dankbarkeit, was weder von seinem Violin-Concert op. 46 in G-dur, noch auch von seinen beiden Violoncell-Concerten op. 65 in A-moll und op. 96 in D-moll behauptet werden kann. Diese Instrumente beherrscht Rubinstein nicht in der ihnen eigenthümlichen und schulgerechten, gutliegenden Technik. Das Solo-Instrument ist oft kümmerlich behandelt und wird nicht selten von der vollen Besetzung des „begleitenden" Orchesters übertönt. Dann wieder correspondiren Solist und Orchester in zu anhaltender und nichtssagender Weise, — nicht wie bei Brahms in der Durchführung des betreffenden Motivs, sondern in einer gewissen Phrase, die das ganz vergessene Instrument wenigstens mitreden lassen will und darum ihm einige Figuren unterlegt, welche im Schwalle der anderen Stimmen eindruckslos verhallen. Diesen Tadel vermögen die von rytmischer und origineller Lebhaftigkeit getragenen letzten Sätze nicht zu verwischen.

Zum größten Theil gut zu nennen sind dagegen seine Sonaten, von denen wir aufführen (für Pianoforte): op. 12 in E-moll, op. 20 in C-moll, op. 41 in F-dur und op. 89 (vierhändig) in D-dur; für Violine und Pianoforte: op. 13 in G-dur, op. 19 in A-moll und op. 98 in H-moll; für Viola und Pianoforte: op. 49 in F-moll; endlich für Violoncello und Pianoforte: op. 18 in D-dur und op. 39 in G-dur. — Sie sind fast alle in größerem Style gehalten, treten aus dem engen Rahmen der eigentlichen und classischen Sonatenform heraus, um sinfonischen Zuschnitt anzunehmen und in ausführlicher Breite dahinzufließen. Sie enthalten viel Melodik und munteres

Leben, — viel finsteres Grollen und dämonische Kraft und bilden für die Beurtheilung Rubinstein'schen Genies das wichtigste Material. —

Damit sind die hauptsächlichsten und vornehmsten Werke unseres Meisters abgethan. Abgesehen von den zahllosen Clavier-Compositionen (s. w. u.) ist es vornehmlich unsere Pflicht, seiner Lieder zu gedenken, in denen er an vielen Stellen geradezu entzückend wirkt. Es ist hier der momentane Gedanke, der ihn inspirirt und in der Unmittelbarkeit seiner Eingebung zur musikalischen Verwerthung, — zum Ausdruck gelangt. Diese kurze Episoden-Schilderung aber ist das Feld, welches dem Tondichter ganz zu eigen ist. Ohne hier in prunkhafte Breite zu gerathen, bietet er nicht selten Muster zarten, poetischen Gefühls. Eines der duftigsten aus dem nach hunderten zählenden Cyklus kann wohl das Lied: „Es blinkt der Thau in den Gräsern der Nacht" (op. 72 Nr. 1 Dichtung von Boddieu) hingestellt werden. Einer nicht minder großen Popularität hat sich sein „Asra" (op. 32 Nr. 6 Dichtung von Heine) zu erfreuen. Im Uebrigen verweisen wir nur nach den Opusnummern auf die betreffenden Zusammenstellungen von Liedern: op. 1, 8, 27, 31, 32, 33, 34 (Mirza Schaffy), 36 (Bodenstedt), 48 (derselbe), 57 (Geibel und Goethe), 61, 62, op. 63 (die Nixe), 64, 67, 72, 74 (der Morgen), 76, 78, 83 (französische, italienische und englische Lieder), 91 (darunter das Goethe'sche: „Requiem für Mignon") und viele andere. —

Was die erwähnenswerthen Clavier-Compositionen anlangt, so sind die edelsten und besten, seine Sonaten, bereits einer Besprechung unterzogen worden. Rubinstein hat neben der großen Schöpfung mit Vorliebe die Bagatellen- und Gelegenheits-Musik gepflegt. Inspirirt von plötzlich auftauchenden Gedanken, will er demselben eine größere Ausspinnung nicht widmen. Aus diesem Grunde kleidet er ihn in ein kurzes, knappes Gewand und legt ihm den Titel bei, der gerade paßt, oder das Motiv zu dem Gedanken bezeichnet. Daß diesen Gelegenheits-Dichtungen vielfach die Bedeutung abgesprochen werden kann, ist klar. Nicht selten streift unser Meister sogar die moderne Salon-Musik und erniedrigt sich zur Mache bekannter Modeschreiber für Damen-Literatur. — Wir erwähnen von seinen Clavierwerken hier nur noch kurz und dem Titel nach:

Op. 2 Zwei Phantasien über russische Motive, — op. 3 Zwei Melodien, — op. 4 Mazurka=Phantasie (G-dur), — op. 5 Polonaise in C-moll, Cracovienne in Es-dur und Mazurka in E-dur (Polnische Tänze), — op. 6 Tarantelle (H-dur), — op. 7 Impromptu=Caprice (A-moll), — op. 10 Kamennoi=Ostrow, Album in 24 Bildern, — op. 14 Le Bal, Phantasie in zehn Nummern, — op. 16 Trois morceaux, Impromtu in F-dur, Berceuse in D-dur, Serenade in G-moll, — op. 23 Trois Caprices (Fis-, D-, F-dur), — op. 22 Trois Sérénades (F-dur, G-moll, Es-dur), op. 23 Sechs Etüden, — op. 24 Sechs Präludien, — op. 26 Romanze in F-dur und Impromptu in A-moll, — op. 28 Nocturno in Ges-dur, Caprice in Es-dur, — op. 29 Deux Marches funèbres pour le convoi d'un Artiste (F-moll) et d'un Héros (C-moll), — op. 30 Barcarole in F-moll und Allegro-appassionato in D-moll, — op. 37 Akrostichon „Laura", — op. 38 Suite: Präludium, Menuett, Gigue, Sarabande, Gavotte, Passacaille, Allemande, Courante, Passepied, Bourrée, — op. 44 Soirées à St. Pétersbourg: Romanze, Scherzo, Preghiera, Impromptu, Nocturno, Appassionato, — op. 50 Charakterbilder: Nocturno, Scherzo, Barcarole, Capriccio, Berceuse, Marsch, — op. 51 Morceaux: Mélancolie, Enjouement, Rêverie, Caprice, Passion, Coquetterie, — op. 53 Sechs Fugen mit Präludien in freiem Styl, — op. 69 Fünf Stücke: Caprice, Nocturno, Scherzo, Romanze, Toccata, — op. 71 Drei Stücke: Nocturne, Mazurek, Scherzo, — op. 73 Phantasie in F-dur für zwei Klaviere, — op. 75 Album de Peterhof: Souvenir, Aubade, Marche funèbre, Impromptu, Rêverie, Caprice russe, Pensées, Nocturne, Prélude, Mazurka, Romance, Scherzo, — op. 77 Phantasie in E-moll, — op. 81 Sechs Etüden, — op. 82 Album de Danses populaires des différentes nations: Lesghinka (Kaukasus), Csárdás (Ungarn), Tarantelle (Italien), Mazurka (Polen), Valse (Deutschland), Russkaya i Trepak (Rußland), — op. 84 Phantasie in C-dur für Piano mit Orchesterbegleitung, — op. 88 Thema in G-dur mit Variationen, — op. 93 Miscellanées pour Piano, — op. 104 Six Morceaux:

Elegie, Variationen, Etüde, Barcarole, Impromptu, Ballade, — op. 109 Soirées musicales: Präludium, Walzer, Nocturno, Scherzo, Impromptu, Rêverie-Caprice, Badinages, thême variée, Etüde — ꝛc. ꝛc.

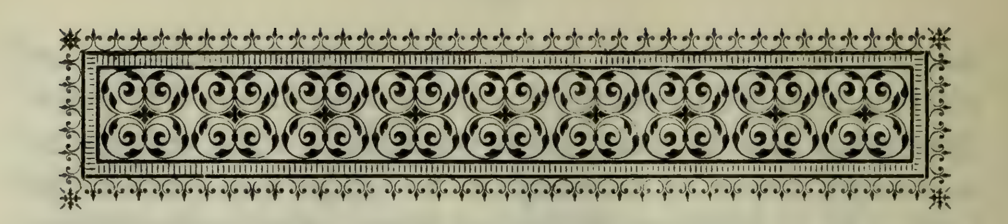
Viele dieser Werke sind ausgezeichnet zu nennen und geben in ihrer charakteristischen Kürze irgend einen geistvollen Einfall in trefflicher Fassung; wiederum viele streifen an bekannte moderne Salondichter, wie überhaupt der in eine Unzahl kleiner Skizzen verkrümelte Gedankenreichthum Rubinstein's in diesem Zustande nur bedauert werden kann, weil Gutes und Schlechtes in zu unmittelbarer Aufeinanderfolge auftreten, — oft sogar vereint nebeneinander gehen. Man muß mithin in der Anschaffung Rubinstein'scher Werke sehr vorsichtig sein, will man nicht aus manchem Schutt und Staub erst die Perlen heraussuchen, welche der Componist hier und da einflocht, — besser: versteckte. —

Ueber Anton Rubinstein als Pianist haben wir schon mit wenig Worten gesprochen. — Er ist einer jener unbändigen Spieler, welche jede technische Schwierigkeit verschlingen und verheerend mit der Wucht der Töne wirken. Seine Auffassung ist eine ganz vorzügliche, wenn auch in ihr und ihrem titanischen Zuge die Klarheit des Einzelnen verloren geht. Cadenzen und Passagenwerk werden nicht selten verwischt zu Gunsten des großen Charakters der reproducirten Schöpfung. So erscheint der Künstler nach dieser Seite hin voll durchdrungen von der großen Idee des Ganzen und verkörpert diese unübertrefflich, — meisterlich; wenn ihm dabei mitunter die deutliche Ausführung des Kleinen und der Details abgeht, so verzeiht ihm das die Kritik gern in Rücksicht auf die geniale Conception des Total-Gedankens.

Rubinstein dem vorbesprochenen Johannes Brahms ebenbürtig zur Seite stellen zu wollen, würde ein Widersinn in mehr als einer Beziehung sein. Abgesehen davon, daß beide Componisten in der ganzen Anlage ihres Fühlens und Denkens, in ihren künstlerischen Grundprincipien total verschieden sind, wird Brahms von weit edleren Ideen geleitet und erscheint als fleckenloser, geläuterter Genius, während Rubinstein unter dem Drucke seiner Nationalität und einer stark

ausgeprägten Heißblütigkeit laborirt. — Trotzdem ist er einer der verdienstvollsten Meister der Gegenwart, der ohne Zweifel einer großen Idee huldigt und ihr nach Kräften nachstrebt. — Da, wo ihm die angedeuteten Fehler die Schwungkraft der Flügel nicht hemmen, entfaltet er sie zu mächtigem Anfluge zur Sonne. Ein gewisser finsterer Ernst compensirt das Süßliche seiner Weisen und giebt uns daher bei Anwendung jener Ausgleichungstheorie Produkte, mit denen sich die im Uebrigen so gedankenarme Gegenwart bequem abfinden lassen kann.





Edvard Grieg.

„Unſ'res Volkes Herz verſchmachtet,
„Seine Seele ſchreit nach Brod;
„Eines Volkes Seelenſchmerzen
„Heilt man nicht mit Spaß und Scherzen
„Ernſtes Wort erheiſcht die Noth. —
Ernſt von Wildenbruch.

Die Gegenwart iſt arm an muſikaliſchen Genies. Daß ſie deren einige aufzuweiſen hat, verſuchten wir im Verlaufe unſerer Beſprechungen hier und dort darzuthun. Allein dieſe bedenklich kleine Zahl edler Denker ſteht in keinem Verhältniß zur Produktivität der Gegenwart und dem immenſen Stoffe, der unſeren ſich täglich erweiternden Kunſtanſchauungen und Begriffen folgt und mit ſeiner Fülle die Träger zu erdrücken ſcheint. — „Unſ'res Volkes Herz verſchmachtet, ſeine Seele ſchreit nach Brod.“ — Wir bedürfen thatkräftiger und entſchloſſener Leute, welche ohne ſchielenden Nebenblick auf andere, nutzbringendere Ziele ein unſeren Ideenkreiſen würdiges Ideal aufſuchen, um da anzuknüpfen, wo die großen Koryphäen unſeres Jahrzehntes bei ihrem Tode den Knoten ſchlugen. Brahms tritt uns als ein Mann entgegen, der dieſen Anforderungen entſpricht. In ernſtem Streben wandelt er ſeinem lauteren Kunſtideale nach, wenngleich er nicht da fortſpinnt, wo die neuzeitlichen und modernen Heroen abſchloſſen, ſondern zurückgreift in eine Zeit, deren Andenken in unſeren Herzen ein dauernd dankbares ſein wird. — Rubinſtein kann man nicht wohl einen ſolchen Neukämpfer nennen, da er zu

wenig selbständig ist und in den Partien, die originelles Gepräge tragen, unsympatischen Idealen huldigt. Aus der großen Zahl der lebenden Kunst-Capacitäten sind ebenfalls nur Wenige der Erwähnung wirklich würdig, — Einzelne berechtigen zu Hoffnungen für die Zukunft. — — Dieser Mangel liegt nicht allein in den subjektiven Charakter-Eigenschaften der betreffenden Streber und Denker, er findet seine hauptsächlichste Motivirung in der ganzen Tendenz der Gegenwart und ihrem Gepräge, deren Träger das Publicum bildet. Je größer der Kreis wird, der sich um die Muse schaart, in stiller Begeisterung ihren Weisen lauschend, um so verschiedener werden die Ansprüche an ihre Leistung. Der materielle Zug, der mit dem mehr und mehr verjüdelnden socialen und geschäftlichen Leben sich in dem Zeitgeiste abspiegelt, dehnt sich auch auf die Kunst aus. Sie geht nach Brot, — sie wird zum Geschäft und zur Reclame, — Einer überbietet den Anderen und im marktschreierischen Tumulte gehen die vereinzelten edlen Stimmen unter, — sie verhallen ungehört. Wirft man einen Blick auf die stereotypen Kritiken unserer Tageszeitungen, so begegnet man derselben Tendenz theils offen, theils zwischen den Zeilen. Setzt ein Dirigent ein neues Werk von Brahms auf das Programm, so erkennt die kritische Reporterstimme die Vorzüge an, die sie nicht abstreiten kann, sie betont den tiefen Ernst des Gedankens. Allein hieraus schlägt sie Capital für ihre zeitgemäße Ansicht, indem sie von „Schwerverständlichkeit" und „unverdaulicher Speise" Viel redet, die einem großen Publikum nicht vorgesetzt werden dürfe. „Müheloser Genuß!" —, das ist unsere heutige Devise. Ludolf Waldmann's: „Schunkelwalzer" für's Ohr, eine „große Weiße" für den Magen und „Aujuste'n" für's Herze! In dieser Trias liegt Alles vereint beieinander, was zum „bene beateque vivere" gehört. Dieser Tendenz muß zunächst der Concert-Arrangeur huldigen, weil er mit seiner Einnahme vom Publikum abhängt, — sodann aber auch der Componist, weil er fühlt, daß er hieraus den besten Erfolg gewinnen kann. So erweitert sich der Kreis dieser gottlosen „kunstpfuscherigen Schmierpfoten", dieser Pestbeulen unserer Zeit, mehr und mehr und erstickt mit dem Schwalle seiner banalen und schön colorirten Excremente die ernsten Stimmen der wirklich echten Künstler. Wer nicht die Mittel besitzt, die eigene Existenz von den Kunstidealen unabhängig zu machen, den treibt schließlich der Hunger in den Pfuhl

der „Collegen von der anderen Facultät". Sie verfallen zeitgemäßer Mache! —

Um so berechtigteres Interesse hat daher der ernstgesinnte, kleine Theil unserer Musikfreunde Demjenigen zu schenken, welcher, unbeirrt durch das materielle Verlangen seiner Mitwelt, ein erhabenes Ideal verfolgt und wirlich vorwärts zu bringen strebt. Solch' Geist war Johannes Brahms, — solch' Geist ist auch Edvard Grieg.

Obgleich die Musikzeitschriften, Tagesblätter und Lexika erst in neuerer Zeit begonnen haben, auf Grieg zu achten, so ist doch derselbe schon seit Langem in stillem Fleiße thätig gewesen, — wirkte und schuf. Freilich ist das, was er uns bot, keine Alltagskost; es ist eine edle, wohlthuende Speise, deren Genuß weder mühelos noch vorsichtig zu geschehen hat. Grieg giebt uns in seinen Werken eine stetige Abwechselung; die Einseitigkeit ist ihm fremd. Er ist mit wenigen Ausnahmen völlig originell, wandelt eigene Bahnen und vereint mit der Vornehmheit seines Styls Melodienfülle, rytmischen Reichthum und jenes charakteristische Gepräge, das dem Kinde der nordischen Schneeberge sein Land und seine Nation einhauchte. —

Edvard Grieg ist der vierte Vertreter nationaler Musik, mit dem wir uns zu beschäftigen haben. Wagner und Brahms, obgleich in ihren Ideen grundverschieden, repräsentiren unläugbar die ächte, kernige Deutschnatur; Franz Liszt bietet Ungarn's heißblütige, reizvolle Weisen; Anton Rubinstein ist ein Gemisch von russischem und orientalischem Typus; Grieg schildert des Norden's ernsten Charakter, der selbst im Humor durchblitzt und ein halb schwermüthiges Gepräge über seine ganze Produktivität gießt. — Wir Deutsche stehen dieser nationalen Eigenart keineswegs unsympathisch gegenüber; sie übt auf uns gan unbeschreiblichen Reiz und eine sanfte Anziehungskraft aus, die wir in der eigenartigen Macht keiner anderen Nationalität gegenüber beobachten. Der tiefe Ernst, der über dem Ganzen lagert, harmonirt mit dem Grundgedanken des Deutschen trefflich. — Nicht aber trägt die nordische Musik jene eisige Starre, jene Oede ihres Landes; sie ist wildromantisch, wie die Thäler und Schluchten ihrer Heimath, wie die Felsenriffe von schwindelnder Höhe, an deren Fuß sich des Meeres Welle mit dumpfem Donner bricht. Aus ihren reichen,

melancholischen Weisen spricht jene eigenthümliche Gefühlsinnigkeit, die aus dem Herzen ihrer Träger strömt, wenn seine harte Schaale gebrochen, sein Eis und Schnee geschmolzen ist. So ist die scandinavische Denk- und Gefühls-Weise reich an poetischer Wirkung; — Grieg aber schildert sie in einer meisterlichen Vollkommenheit, ein würdiger und edler Vertreter seiner Nation, — ein Apostel, der mit flammender Zunge redet! —

Die Eigenart dieser Denkweise verläßt Grieg in keinem Takte seiner Werke, selbst nicht da, wo er sich andere Meister zum Muster nimmt, wie z. B. Schumann oder Liszt. Im Passagenwerk, in der äußeren Technik mag dann wohl die verwandte Stimmung sich verrathen, aus der Weise und den Motiven jedoch quillt ewig sprudelnd jenes nationale Element hervor, das sich nirgends verleugnen kann. — Dasselbe auf nüchterne Definitionen zurückzuführen, ist ein Ding der Unmöglichkeit. Annähernd kann man sagen, daß bei Grieg als specifisch originell hervorzuheben sind: Die unvermittelten Quinten, welche verbindungslos aus der Dur-Tonart in die untere Molltonart überspringen, — die verminderten Septimen, die dem Ganzen einen klagenden Charakter verleihen, — der überall versteckte deus ex machina in plötzlichen, und frappirenden Wendungen, — jene pastoralen Quinten-Vorschläge, sowie fragend an das Auditorium und an die folgenden Takte gerichteten Akkorde, — endlich aber die ganz exklusive Rytmik in den Harmonienfolgen, zu welcher sich eine nirgends banal werdende Denkungsweise gesellt, die an manchen Stellen wohl etwas Absonderliches — jedoch nicht in schlechtem Sinne! — an sich trägt, nie aber Gemeinplätze wählt und sich auf betretenen Gebieten behaglich ausbreitet und sonnt.

Grieg steht in dieser Hinsicht völlig vereinzelt da. Weder Svendsen noch Hartmann athmen in ihren Werken auch nur den leisesten Anhauch dieser ganz eigenthümlichen Gefühlsart. Am Allerwenigsten kann man Gade mit Grieg vergleichen. Dieser Componist, dessen Vorzüge wir gewiß zu schätzen wissen, ist in seiner ganzen Denkweise durch Mendelssohn mehr Deutsch geworden, als er sein nordisches Temperament beibehält. Mit ihm hat Grieg gar

nichts gemein. Wir treten hier einer Behauptung gegenüber, die sich in den aphoristischen Notizen unserer Hülfsbücher vielfach wiederholt, indem man Grieg als Schüler und halben Epigonen Gade's hinstellt. Diese irrige Ansicht können wir durch nichts besser wiederlegen, als durch die eigenen Aussagen Grieg's, die wir einem der Briefe des Meisters an uns entnehmen. Er sagt darin:

„Eins möchte ich aber bei dieser Gelegenheit betonen: Meine Be-
„ziehungen zu Gade sind oft sehr übertrieben worden. Ich war
„nie sein Schüler. Er hatte zwar die Liebenswürdigkeit, über
„einige meiner früheren Werke sich wohlwollend auszusprechen;
„unsere nationalen Ideale aber waren zu verschieden, um zu einem
„innigeren Verkehr zu führen. Unter den modernen Meistern war
„Liszt derjenige, der mir einzig voll und warm —, wie es seine
„Natur war —, entgegengekommen ist und ich fühle, daß ich ihm
„viel zu verdanken habe vom Jahre 1870 an, wo ich ihn in Rom
„kennen lernte, bis auf den heutigen Tag.“ —

Wir können diese Auslassungen auch vom Standpunkte objektiver Kritik aus nur vollkommen bestätigen und werden später gelegentlich der Einzelbesprechung von Grieg's besten Werken auf die schwach durchscheinenden Muster zurückkommen. — Wer Grieg als Epigone Gade's bezeichnet oder auf irgend welche verwandte Ideenrichtung Beider anspielt, kennt eben einen der Beiden nicht. —

Die Literatur, welche bis jetzt über Grieg erschien, ist eine verhältnißmäßig geringe und beschränkt sich mehr auf das Ausland und seine Journale. Wir nennen hier die besten der uns bekannten Aufsätze über den Componisten, mit denen wir durch die freundliche Vermittelung des Besprochenen selbst zum großen Theil erst bekannt geworden sind:

1. „Musikalisches Wochenblatt“, Leipzig, E. W. Fritzsch 1884, Nr. 42 u. f. Nummern.
2. „**Le Meneshell**“, 1886, Nr. 30, von Benoit.
3. „**De Tijdspiegel**“, Haag 1881, von Dr. de Jong.
4. „Amsterdam'sches Handelsblatt“ vom 20. December 1883, von E. Honigh.
5. „Nordische Musikzeitung“ Christiania, Warmuth.
6. „Edvard Grieg als Lieder-Componist.“ — In derselben Zeitschrift.
7. „Illustrirte Zeitung“, Kopenhagen 1885—86, Nr. 8

8. „Nordisches Volksblatt“ (1869.) Christiania.
(Dieser Aufsatz hat musikalisch keinerlei Bedeutung, ist aber in nationaler Beziehung interessant, weil er von Björnstjerne Björnson, dem damaligen Redakteur, verfaßt ist.)
9. Tonger'sche „Neue Musikzeitung“, Cöln 1886. —

Die Personal-Notizen, welche für den engen Rahmen des Essays nothwendig erscheinen, sind bald gegeben. Denn das Leben des Tondichters entbehrt wechselvoller Umwälzungen und bemerkenswerther Daten vollständig. — Edvard Hagerup Grieg ist als Sohn des britischen Consuls Alexander Grieg am 15. Juni 1843 zu Bergen in Norwegen geboren Er ist mithin ein ächtes Kind des Nordens, dem bei der Geburt der Charakter des Landes und der Nationalität beigegeben wurde, und den er treu durch's Leben hindurch in Schaffen und Wirken (wie wir bereits betont haben) beibehielt. Der erste Clavier-Unterricht ward ihm von seiner Mutter ertheilt. Die Compositionsversuche des Knaben erregten dermaßen die Aufmerksamkeit seiner Umgebung, — darunter namentlich des Geigenkönigs und nordischen Paganini's Ole Bull, daß dieser Letztere die Eltern veranlaßte, den talentvollen Sohn zum Studium der Musik an das treffliche Conservatorium in Leipzig zu entsenden, wo damals (es war im Jahre 1858) Leute wie Moscheles, Hauptmann und Richter wirkten. In den Jahren 1858—1862 genoß Grieg den Unterricht dieser Capacitäten und begab sich 1863 nach Kopenhagen, um hier seine Studien fortzusetzen, — nicht aber unter Niels W. Gade oder als dessen Schüler, obgleich nicht verkannt werden soll, daß dieser Componist ihn wohl hauptsächlich nach Kopenhagen zog, — sondern unter dem Einfluße und der Freundschaft eines hochtalentirten, leider jung verstorbenen nordischen Componisten Rikard Nordraak. Dieser Mann war es, der Grieg vor Allem mit dem nordischen Volkscharakter, mit der Denkungs- und Gefühlsweise seiner Landsleute, Rytmik, Harmonie und Melodik bekannt machte und ihn zur Umkehr vom verschliffenen Skandinavismus zur selbständigen, kernigen und kräftigen Tonpoesie vermochte. Im Jahre 1867 kehrte Grieg nach Christiania zurück, wo er den noch jetzt seiner Leitung unterstehenden „Musik-Verein“ gründete. Bereits im Jahre 1865 hatte ihn Italien mit dem poetischen Reize des Landes, Klima's uud der Leute gelockt; 1870 besuchte er den klassischen Boden eines Tasso

und Petrarka wiederum und lernte hierbei Franz Liszt kennen, mit dem er in intimeren Verkehr trat Ueber den Einfluß, welchen dieser Meister auf den hochtalentirten Nordländer ausübte, haben wir bereits berichtet und Grieg selbstredend eingeführt. Seit 1870 verbringt der Meister sein Leben theils in Christiania, theils in Deutschland, wo ihn namentlich die Stätte seiner Studienjahre, Leipzig, fesselt. So weilt er auch momentan wieder im Pleißen-Athen in stiller Zurückgezogenheit thätig schaffend. — Es ist lebhaft zu bedauern, daß Grieg von der Natur mit einer außerordentlich zarten Gesundheit, einem schwächlichen Körper und großer nervöser Abspannung ausgezeichnet ist, die ihn in seiner Schaffenskraft und -Fähigkeit nicht unbedeutend lähmen. — Als wir seinerzeit in Bekanntschaft mit den Dichter traten und offen ihn nach denjenigen Meistern fragten, welche für seine musikalische Richtung außer dem nationalen Charakter seines Landes maßgebend gewesen wären, schrieb Grieg damals unter Anderen den nachfolgenden Bescheid, aus dessen Zeilen klar und deutlich eine gewisse Kränklichkeit und nervöse Ermattung spricht:

„Die Kundgebung Ihrer Sympathien für meine Kunst hat mir „große Freude gemacht und ich bin selbstverständlich gern bereit, „Sie in der von Ihnen erwähnten Angelegenheit nach Kräften zu „unterstützen, — d. h., soweit sich das mit meinen Ansichten ver„einigen läßt. Ich betheilige mich nämlich principiell nie an der„gleichen Arbeiten, besonders in den letzten Jahren nicht; ferner „aber sind einige Fragen, die Sie mir zur Beantwortung vorlegen, „für mich so überaus intimer Natur, daß ich sie jedenfalls nicht „oberflächlich erledigen möchte. Und zu einer eingehenden Beschäf„tigung mit diesen, meiner ganzen Persönlichkeit sehr nahe „stehenden und meinen leider sehr schwächlichen Körper „aufregenden Gedanken fehlt mir jetzt die Ruhe sowohl, als „die Zeit. — Die Fragen sind aber ausgezeichnet gestellt „und ich ersehe schon daraus, daß auch Sie das Oberflächliche „hassen.“ —

Daß Grieg selbst im Kreise ihn verehrender Freunde als gefeierter Componist seine Heimath nie vergißt, leuchtet aus den schlichten Worten eines anderen Briefes heraus, in welchem der Meister von der über ihn erschienenen Literatur spricht und dabei schreibt:

„Leider besitze ich selbst sehr wenig von diesen Besprechungen über „mich, und das Wenige befindet sich gut verschlossen in meiner „Wohnung im geliebten, fernen Vaterlande." —

Wie hier zwischen den Zeilen ein rührender Patriotismus, gepaart mit wohlthuender Bescheidenheit, zu lesen ist, so sind eben auch die Compositionen Grieg's vom Anfang bis zum Ende von jener Liebe zur Heimath und der nordischen Denkweise durchweht. Diese volle Hingabe aber an die nationale Sache ist die Grundbedingung für die Bedeutung des Mannes und seiner Schöpfungen. —

Grieg hat bis jetzt fünfundvierzig Opus edirt, welche — Dank den lebhaften Sympathien dieses trefflichen Verlages für die Muse unseres Tondichters! — fast sämmtlich und mit wenigen Ausnahmen bei Peters in Leipzig erschienen sind. Die Billigkeit und Güte dieser Verlagsanstalt ermöglicht eine weite Verbreitung ihrer Werke in der Musikwelt und im Publikum. Die Neuannahme Grieg'scher Dichtungen läßt darauf schließen, daß das Interesse an den Schöpfungen dieses Meisters ein weitgehendes ist und den Absatz zu einem zufriedenstellenden macht.

Wir führen die Compositionen Grieg's nach ihrer Opuszahl nachfolgend an:

op. 1. **Vier Stücke** für Pianoforte (Peters).
op. 2. **Vier Lieder** für Alt mit Pianoforte-Begleitung (Peters).
op. 3. **Poetische Tonbilder** für Pianoforte (Peters).
op. 4. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung (Peters): Morgenthau. — Jägerlied. — Das alte Lied — Abschied. — Die Waise. — „Wo sind sie hin?"
op. 5. **Vier Lieder** für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung (Peters): Ich liebe dich. — Des Dichters Herz. — Zwei braune Augen. — „Mein Sinn ist wie der mächt'ge Fels." —
op. 6. **Humoresken** für Pianoforte. (Peters).
op. 7. **Sonate** für Pianoforte in E-moll. (Peters).
op. 8. **Sonate** für Violine u. Pianforte in F-dur. (Peters).
op. 9. **Vier Lieder** für eine Singstimme mit Pianoforte-Beglei tung (Peters): Ausfahrt. — Beim Sonnenuntergang. — Wiegenlied. — Die Harfe. —
op. 10. **Vier Romanzen** für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung (Peters).

op. 11. Fantasie für Pianoforte zu 4 Händen (Rieter-Biedermann).
op. 12. Lyrische Stückchen für Pianoforte. Heft I. (Peters).
op. 13. Sonate für Violine und Pianoforte in G-dur (Breitkopf & Härtel.)
op. 14. Symphonische Stücke für Pianoforte zu 4 Händen (Peters).
op. 15. Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung (Peters): Margarethens Wiegenlied. — Liebe. — Mutterschmerz. — Volksmelodie aus Langeland.
op. 16. Concert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters in A-moll (Peters).
op. 17. 25 nordische Tänze und Volksweisen für Pianoforte
op. 18. Acht Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung (Peters): Sie ist so weiß. — Die Rosenknospe. — Des Dichters letztes Lied. — Herbststurm. — Waldwanderung. — Die junge Birke. — Die Hütte. — Die Poesie. —
op. 19. „Aus dem Volksleben.“ Humoresken f. Pianoforte (Peters): Auf den Bergen (Fjeldslåt). — Norwegischer Brautzug im Vorüberziehen. — Aus dem Carneval. —
op. 20. „Vor der Klosterpforte.“ Für Frauenchor (E. W. Fritzsch, Leipzig).
op. 21. Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung (Peters): „Dem Lenz soll mein Lied.“ — Guten Morgen. — Dein Rath ist wohl gut. — Erstes Begegnen. —
op. 22. „Sigurd Jorsalfar“, für Pianoforte zu 4 Händen (Peters).
op. 23. „Peer Gynt“, desgl. (Peters).
op. 24. Ballade in G-moll für Pianoforte (Peters).
op. 25. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung (Peters): Ein Schwan. — Stammbuchsreim. — — Mit einer Wasserlilie. — Geschieden. — Spielmannslied. —
op. 26. Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung (Peters): Hoffnung. — „Am schönsten Sommerabend war's.“ — Mit einer Primula veris. — Herbststimmung —
op. 27. Streichquartett in G-moll (E. W. Fritzsch.)
op. 28. Albumblätter für Pianoforte (Peters).
op. 29. Improvisata über zwei norwegische Volksweisen für Pianoforte (Peters).
op. 30. Album für Männergesang (C. Warmuth, Christiania).
op. 31. „Landkennung“, für Männerchor und Orchester (Peters).

op. 32. „Der Bergentrückte“, für Bariton mit Orchester (Wilh. Hansen, Kopenhagen).
op. 33. Zwölf Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begl. (Peters): Der Bursch. — Der Frühling. — Der Verwundete. — Die Haidebeere. — An einem Bache. — Was ich sah. — Die alte Mutter. — Das Erste. — Auf der Reise zur Heimath. — Ein Freundschaftsstück. — Glaube. — Mein Ziel. —
op. 34. Zwei Melodien für Streichorchester.
op. 35. Norwegische Tänze f. Pianoforte zu 4 Händen
op. 36. Sonate für Violoncello u. Pianoforte in C-dur (Peters).
op. 37. Walzer-Capricen für Pianoforte zu 4 Händen
op. 38. Lyrische Stückchen für Pianoforte. Heft II.
op. 39. Fünf Lieder für eine Singst. mit Pianoforte-Begleitung (Peters): Vom Monte Pincio. — Verborg'ne Liebe. — „Hör' ich das Liedchen klingen.“ — Unter Rosen. — An der Bahre einer jungen Frau. —
op. 40. „Aus Holberg's Zeit“, Suite im alten Style für Streichorchester (Peters): Praeludium. — Sarabande. — Gavotte. — Air. — Rigaudon. —
op. 41. Klavierstücke nach eigenen Liedern (Peters.)
op. 42. „Bergliot,“ melodramatische Declamation mit Orchester (Peters) —
op. 43. Lyrische Stückchen für Pianoforte. Heft III. (Peters.)
op. 44. Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung (Wilh. Hansen, Kopenhagen).
op. 45. Dritte Sonate für Violine und Pianoforte in C-moll (Peters). —

Ohne Opuszahl sind von den Liedern Edvard Grieg's erschienen:

1. Die Prinzessin,
2. Solvej's Lied,
3. Solvej's Wiegenlied und
4. Die Odaliske,

sämmtlich in den von dem Peters'schen Verlage edirten „Grieg-Album Bd. I—V.“ erschienen. —

Der Allgemein-Charakter Edvard Grieg's in compositioneller Hinsicht ist bereits mit einiger Ausführlichkeit gezeichnet worden. Es gilt hier unsere Behauptungen aufrecht zu erhalten. Als diejenigen Werke, in denen sich am Trefflichsten die Eigenart Grieg's als Norwege wiederspiegelt, müssen wir jene nationalen Volks-

weisen hinstellen, welche ihre Entstehung einem volksthümlichen Motive verdanken und vom dankbaren Componisten den Landsleuten zu dauerndem Andenken, — uns zu interessantem Studium in concreter Form gegeben worden sind. Hier sind es denn zunächst die „Norwegischen Tänze" op. 35., welche von diesem Gesichtspunkte aus einer besonderen Hervorhebung bedürfen. An ihnen kann man den Componisten in seiner ganzen mannigfaltigen Eigenart kennen lernen. Nr. 1, ein Allegro marcato in D-moll, repräsentirt eine dämonische Wildheit in Form und Inhalt. Nach einem kraftvollen Eingangsakkord in A-dur beginnt der Baß, die linke Hand gleichsam das pizzicato der Saiteninstrumente vorstellend mit jenen eigenartigen Akkorden der Grundtonart, welche durch ein eingeflochtenes Cis anstatt des D eine seltsam herbe Klangfarbe erhalten. Immer wilder wird die Weise, immer schärfer tritt der rytmische Effect zu Tage, der den ersten Theil mit einem deus ex machina schließt. Der zweite Theil des ersten Satzes zeigt jene geniale Willkür, mit welcher der Componist ohne einen einzigen vermittelnden Akkord durch die verschiedensten Tonarten hindurchgeht, sie neben einanderstellend und hierdurch ihre Contraste um so schärfer betonend. Er beginnt in A-moll, geht dann nach C-moll, Es-moll, Fis-moll, vermindertes A-dur, Es-dur, um schließlich mit einer Art Orgelpunkt auf dem A eine gewaltig sich steigernde Ueberleitung nach der ersten Haupttonart in D-moll zu finden und hier ohne direkte Wiederholung des ersten Motivs in dämonischer Wildheit und Aufregung abzuschließen. Der Mittelsatz, ein Cantabile in D-dur, trägt rein pastoralen Charakter mit guter contrapunktistischer Arbeit und in seinen Wendungen etwas an das „Siegfried-Idyll" und Episoden gleichen Genre's aus der „Götterdämmerung" Wagners erinnernd. Machtvoll anschwellend bis zur vollen Wiederkehr des Hauptmotivs in seiner Fülle und einschmeichelnden Weiche, stellt hier Grieg die Doppelnatur seiner Nation, die wilde Romantik in entfesselter Leidenschaft und das eigenartige, melancholische Schwärmen und Schmachten nebeneinander. Verbindungslos, wie er beide Naturell's musikalisch durch unvermittelte Uebergänge von D-moll nach D-dur und umgekehrt skizzirt, erscheinen auch beim Nordländer beide Gefühlsstimmungen momentan auftauchend und unmotivirt, trotzdem aber nicht widernatürlich. — Der zweite Tanz, ein Allegretto tranquillo e grazioso erinnert

in der ganzen Anlage, wie auch in seinem Verhältniß zum Opus als Ganzem, etwas stark an den 3. Ungarischen Tanz von Johannes Brahms. Der erste Theil ist wunderlieblich, elegant, und doch athmet er etwas von jener barocken Steifheit der Zopfzeit. Wenn wir diesen abgemessenen Rytmus vernehmen, so träumen wir uns in das Zeitalter der Perücken und Kniehosen hinein, in welchem die Cavaliere mit den gepuderten Pompadour's ihre zierlich-steifen pas auf dem glatten Parquet des Rokokkosaales executiren. Das Allegro des Mittelsatzes ist dagegen wieder vollständig Edvard Grieg und nordisches Temperament. Eigenthümlich frappirt hier die Wendung, mit welcher der Componist von Fis-moll über Gis-dur unter Beibehaltung des Contra-Fis wieder nach dieser Grundtonart mittellos zurückkehrt; das wiederholt sich später bei A-moll, H-dur, A-moll, die ebenfalls unverbunden nebeneinander stehen. Mit einer Art Frage in H schließt er plötzlich diesen Theil, macht eine lange General-Pause und setzt dann mit dem graziösen, ersten Hauptmotiv in A-dur wieder ein, das uns schon deshalb auffällt, weil es einen ungemein verwandten Zug zwischen nordischer und deutscher Denkweise kennzeichnet. — Ebenso durch und durch rytmisch originell, wie eigenartig in frappirenden Wendungen und seltsamer Tonfolge sind Tanz Nr. 3 (Allegro moderato alla marcia in G-dur) und Nr. 4 (Allegro molto mit eingeflochtenem Presto e con brio in D-dur). — Namentlich dieses letzte Stück ist mit einer wohlgefälligen Breite trotz des rasenden Taumels seiner Tempi und Weisen angelegt; es sprüht ein seltenes unheimlich loderndes Feuer. — Vom technischen Standpunkte aus sind sowohl diese Compositionen, wie auch die anderen Werke Grieg's in ihrer bei Weitem größten Mehrzahl sehr schwierig. Sie wollen auf's Sorgfältigste in Form und Inhalt studirt sein, bergen viel technische Willkür und dürfen vor Allem in ihren rytmischen Eigenthümlichkeiten nicht die kleinste Nüancirung einbüßen. Sie müssen trotz des in ihnen meist enthaltenen Furor nie undeutlich und verwischt, sondern ganz klar und distinkt gehalten werden, damit ihr Modulations-Reichthum genau zu Tage tritt. Es ist mithin ein guter und gewandter Spieler für ihre Wiedergabe Voraussetzung. —

Ein nicht minder für die Beurtheilung des Grieg'schen Nationalgefühls wichtiges Werk ist sein op. 17 „25 Nordische Tänze und

Volksweisen", in welchen er uns ein klares, reizvolles Stimmungsbild des ganzen Nordens mit seinem bunten Wechsel giebt. Bereits der einleitende „Springtanz", ein Allegro marcato, ist von unbeschreiblicher Wirkung. Müssen wir auch immer voraussetzen, daß uns hier des Nordens Bewohner in idealisirten Charakterzügen geschildert werden, so behalten wir doch selbst bei allem Abzug edler Uebertreibung als Resultat die Bewunderung vor diesem wildschwärmenden und kosenden Denker-Volke. Die Contraste im Naturell liegen so unmittelbar nebeneinander, daß wir umständliche Deutsche, die logisch zu begründen gewöhnt sind, einiger Zeit bedürfen, um uns in diese Skizzen einzuleben und ihre Naturtreue wiederzuempfinden. — Die meisten der hier gebotenen Gedanken sind kurz, aber in ihrer Prägnanz so trefflich charakteristisch, daß uns eine weitere Ausspinnung unnöthig erscheint. Es sind sämmtlich Volkslieder und rein nationale Ideen, die von Grieg nur die klaviermäßige Bearbeitung erhielten. Ein reizvolles Charakteristikum ist der „Tanz aus Jölster" (Allegro con fuoco), der sich, wie auch „Stabbe Laaten, humoristischer Tanz" (Allegro) und der „Nationaltanz Halling" am Schlusse zu einem wahnsinnigen Taumel steigert. In grotesker Form geschieht diese Cumulation im „Tanz aus Jölster", in urdrolliger und muthwilliger Ausgelassenheit im „Stabbe Laaten", während der „Halling" wieder in jener Gemessenheit austönt, die an deutschen Puder und Zopf erinnert. — Noch erwähnen wollen wir aus diesem Werke: „Niels Tallefjoren", „Grisen", „Heldenlied", „Solfager und der Würmerkönig", „Reiselied" (von bezaubernder Weiche und Einfachheit), „Trauergesang", „Hölje Dale", „Saebygga", „Kuhreigen" und „Brautlied". — Es sind diese Werke sämmtlich Cabinetstücke von seltenem Reize, nur für enge Cirkel geschaffen, aber als Studie über die der ganzen Grieg'schen Denkungsart zu Grunde liegenden nationalen Principien von außerordentlicher Bedeutung. —

Schließlich erwähnen wir noch seine Humoresken „Aus dem Volksleben" op 19, eine Trias von äußerst charakteristischem Inhalte, in welcher allerdings der Componist nicht ganz frei von einer gewissen Spielerei ist. „Fjeldslåt, Auf den Bergen" betitelt sich die erste Nummer. Grieg zeichnet hier das Leben im Gebirge nach

der heiteren Seite hin mit einer amüsanten Komik. Das Hauptmotiv ist etwas plump und gewuchtig, tritt erst in einfachen Oktaven auf, um später mehr und mehr sich mit begleitender Tonfülle zu umgeben und in Feuer zu gerathen. Ein pastoraler Mittelsatz mit seltsamem Rytmus unterbricht diese Richtung, um später von Neuem in dem leitenden Gedanken einzusetzen, sich, analog dem ersten Theile, in langsamer Progression stetig zu entwickeln und schließlich mit einem außerordentlich feurigen Presto zu schließen. An dieser Nummer sei vor Allem eine gewisse polyphone Motivverwebung, ein Correspondiren zwischen Baß und Diskant in den Melodien hervorgehoben. — Das Mittelglied der Trias, betitelt: „Norwegischer Brautzug im Vorüberziehen", ist eine zierliche und mit allerliebsten Effekten versehene Spielerei, die wir gewiß um so sympathischer begrüßen würden, wenn uns in der Idee des Ganzen nicht die „türkische Schaarwache" des Unglücksmenschen Michaelis einfiele. — Voll ausgelassener Tollheit ist dagegen die dritte Nummer: „Aus dem Carneval". — Was für ein Leben sprüht aus diesem Werkchen! — Wie oft frappirt da ein versteckter deus ex machina! — Das Ganze ist ein wilder Taumel, der selbst durch den gelasseneren Mittelsatz nicht unterbrochen wird. Gegen den Schluß erscheint plötzlich das Motiv des Brautzuges auf der Bildfläche, um einem tollen prestissimo Platz zu machen, in welchem Anklänge an „Fjeldslåt" mit diabolischer Raserei in Technik und Modulation verwoben sind und zu einem außerordentlich effektvollem Ende drängen. — Der nationale Humor, den hier Grieg schildert, ist ein ganz anderer, als der persönliche, der den Componisten in seinem op. 6 kennzeichnet. Es ist ein humorvoller Ernst, der — trotz des tollen Treibens im Carneval! — doch immer einen düsteren Anstrich erhält und mehr in die groteske Romantik hinüberspült. Dieser eigenthümliche Zug des Nordens, überall einen gewissen schwermüthigen Ernst zur Schau zu tragen, zeigt sich bei unserem Tondichter in jeder Zeile seiner Werke, eine Melancholie, die uns aber nie lästig wird, die auch nie sentimentales Gefühlsschmachten bedeutet. Es sind jene tiefen, dunklen Augen, aus denen eine schwermüthige Reflexion spricht, wenn auch der Mund lächelt, — die nur momentan im Feuer der Erregung wild und leidenschaftlich aufblitzen, um dann wieder in nachdenkliche Resignation zu verfallen. Und da Grieg, wie selten ein

anderer Componist, als völlig treuer Repräsentant seiner Nationalität erscheint, wird er auch nur von demjenigen verstanden und in seiner ganzen Bedeutung gewürdigt werden, welcher die Mühe nicht scheut, die Motive dieser Charakter-Veranlagung zu studiren und ihre Räthsel zu lösen. —

Es würde eine unrichtige Behauptung sein, wollte man sagen, Grieg sei als Bagatellen-Componist einzig von Bedeutung. Diese These wird von der Gegenwart vielfach aufgestellt, wenngleich nach unserer Ansicht mit vollstem Unrecht. Es ist wahr, daß sein Streichquartett op. 27 viele forcirte Rytmik und erkünstelte Melodik birgt, daß es mehr die Arbeit eines denkenden Kopfes, als die eines fühlenden Herzens ist. Dies ist aber nicht die einzige große Arbeit unseres Meisters und man würde einseitig urtheilen, ja sogar eine Thorheit begehen, wollte man hiernach Grieg's Bedeutung für das größere Genre abstreiten. Es liegt uns in erster Reihe sein großes Klavier-Concert in A-moll op. 16 mit Orchesterbegleitung vor. Wir haben keinen Grund, die Thatsache wegzuläugnen, daß dem Componisten namentlich im ersten Satze dieses Werkes Robert Schumann's A-moll-Concert als Ideal vorgeschwebt habe. Die Eingangscadenz, die wir bei jenem finden und die kraftvoll das erste Thema mit der eigenthümlichen, volkstonartigen Klangfärbung einleitet, findet sich auch bei Grieg. Wie Schumann dann das erste Thema im Pianoforte-Solo repetirt (allerdings mit längerer Ausspinnung) und dann zum technisch-brillirenden Abschnitt im Triolen-Rytmus gelangt, so macht auch Grieg nach kurzer Andeutung des ersten Hauptthema's den Sprung zum Sextolen-Gewebe. Mit dieser Wendung schließt er jedoch, die Wiederkehr dieser Stelle im zweiten Theile des ersten Satzes ausgenommen, das formelle und Gedanken-Epigonenthum — wenn man es so nennen darf! — ab, um ganz Edvard Grieg zu werden. Er frappirt durch eine in Rytmik und Melodik wunderbar wirkende Technik mit einer Fülle von Steigerungen, kosenden Reizen, kraftvollen, halb wilden Wendungen, die eben nie zur rein virtuosen Mache werden, sondern stets das melodiöse Element in den Vordergrund drängen. Das zweite Thema im 1. Satze, ein tranquillo e cantabile, wirkt ganz herrlich, — etwas schumannisch, doch nicht als Imitation, — und geht dann mit einer außerordentlichen Kraft der Steigerung dem Abschlusse im

Triller entgegen. Die große Cadenz ist nach technischer Seite hin nicht allzu schwer und sehr ergiebig, wie dankbar, — namentlich in der geradezu übermächtigen, die ganze polyphone Wirkungsmöglichkeit des Klaviers in Anspruch nehmenden Wiederholung des ersten Themas. Im wilden Wirbel schließt der erste Satz. — Das Adagio ist weich und schön in einzelnen Punkten, drängt aber doch die Reflexion in Folge seiner stetig wechselnden Tonart zu arg in den Vordergrund und erscheint im Ganzen mehr — wie z. B. im Beethoven'schen G-dur-Concerte — als Uebergang zum Finale. Und hier schaut uns aus jeder Note der alte nordische Tondichter entgegen. Eine dämonische Wildheit paart sich mit fast tollkühnen Ideen und einer muthwillig trotzigen Rytmik. Im Wirbelsturme reißt der Componist Alles mit sich fort in einer Art Fandango, der in A-moll einen bizarren Charakter trägt (neben einem unleugbar muthwilligen Humor), um in mächtigem Ansturme nach A-dur über zu leiten und hier in eine liebenswürdige Neckerei zu verhallen, die mit ihrem prickelnden Reize und einer Unzahl von überraschenden Wendungen Herz und Ohr fortwährend in Spannung hält. — Das Orchester ist trefflich wirkungsvoll gesetzt und greift in die lebhafte Aktion des Solo-Instrumentes geziemend ein. Jener correspondirende Verkehr zwischen Beiden, dessen wir bei Brahms und Rubinstein erwähnten, ist auf ein Minimum beschränkt. Das Werk kann füglich als ganz eigenartiges Meisterstück gelten. Es setzt einen Spieler voraus, der jeder Art moderner Virtuosität gewachsen ist und sich nur der Interpretation des leichtflüssigen Gedankens hingiebt, die außerordentlich schwierige Technik als untergeordnetes Moment betrachtend. —

Ebenso können die sinfonischen Werke Grieg's für Pianoforte zu vier Händen nicht lobend genug hervorgehoben werden, darunter op. 14. „Sinfonische Stücke", op. 22. „Sigurd Jorsalfar" und op. 23. „Peer Gynt". Dagegen ist die Ballade op. 24. weniger rühmenswerth. — Sie erhebt sich über die verschraubte Haltung des Hauptthema's — und das Ganze ist ein varirtes Thema! — nicht zu irgend welcher aussöhnenden Gedankenfülle und geht daher als ein forcirtes, technisch sehr schwieriges Produkt mit nicht befriedigendem Eindrucke an unserem Ohre vorüber. Es ist unfraglich Grieg, der aus diesen Akkorden spricht, aber nicht der Geist-

volle, durch tausend treffliche und charakteristische Wendungen Imponirende, — sondern der rein Denkende, schwermüthig Grübelnde. Als Studie für die unserem Tondichter eigenthümliche virtuose Behandlung des Pianoforte ist es empfehlenswerth. —

Das Gebiet, welches Grieg am Erfolgreichsten betrat und das ihm den eigentlichen Lorbeer eintrug, ist das der Sonate. Der Componist hat dies auch eingesehen und mit seiner Produktivität in dieser Hinsicht nicht gegeizt; denn von den bis jetzt erschienenen 45 Opus sind fünf dieser Tendenz mit außerordentlichem Erfolge gewidmet. Die beste dieses Fünfcyklus ist die 1. Sonate für Pianoforte und Violine op. 8 in F-dur, die im op. 13 (G-dur) und op. 45 (C-moll) noch zwei Nachfolgerinnen gezeitigt hat. Es stehen jedoch dieselben hinter der Erstschöpfung an Unmittelbarkeit der Empfindung zurück. Das, was die F-dur-Sonate vor Allem auszeichnet, ist die durchaus originelle Entwickelung des Ganzen in Melodik und Rytmik bei logischem Aufbau und natürlicher Idee. Die streng vorgeschriebene Form der alten Sonate ist über Bord geworfen, der erste Satz durchkreuzt von verschiedenen Tempi, der langsame Mittelsatz fehlt und hat ein reizendes Menuett an seiner Stelle. Der letzte Satz perlt in wunderbarer, kernig-frischer Gedankenfülle dahin mit einem leichten aber nicht durchgeführten Fugen-Ansatz zu Anfang des zweiten Theiles. Obgleich das Werk rytmisch und technisch nicht leicht ist, so übt doch der eigenartige Reiz, der über dem Ganzen schwebt, seine Wirkung gleichsam auf die Spielenden und läßt sie die Aufgabe mit verhältnißmäßig geringer Mühe überwinden. Aus diesem Werke sprudelt noch jene Urkraft, die wir späterhin in Folge eines schärfer vortretenden reflexiven Momentes und seiner Betonung bei Grieg beeinträchtigt finden. — Trotzdem sind die bereits genannten weiteren zwei Violinsonaten op. 13 in G-dur, sowie die neuerdings erschienenen op. 45 in C-moll, endlich die Violoncell-Sonate op. 36 in C-dur Musterschöpfungen, die nur lobend hervorgehoben zu werden verdienen. — Wenn die Sonate dasjenige Tonstück ist, aus dessen schwieriger Zusammensetzung und musikalischem Aufbau man die Befähigung des Componisten ersehen kann, so verheißt das treffliche Walten Grieg's auf diesem Gebiete ihm schon den Lorbeer, den wir ihm auf die Stirne drückten. — Eine Art Vorstudie zur unvergänglich schönen Violinsonate in F-dur ist die Kla-

viersonate op. 7 in G-moll, — Vorstudie und Meisterwerk zugleich. Sie ist analog der classischen Form in vier Sätzen aufgebaut, zeigt aber innerhalb dieser Schranken schon deutlich die geniale Harmonien- und Modulations-Willkür Grieg's. Der erste Satz (Allegro moderato) verbindet das Groteske im ersten Thema mit dem Lieblichen im zweiten Motiv und trägt doch wieder einen Zug von Melancholie und Wehmuth. Im Andante (molto, cantabile) neigt der Componist zur nichtssagenden Phrase, einen Fehler, den er mit dem herrlichen dritten Satze (Alla Menuetto, ma poco più lento) wieder gut macht. Das Finale (Molto Allegro) gleitet in der Grieg auszeichnenden rytmischen und modulatorischen Eigenthümlichkeit hin, um am Ende in E-dur überzuleiten und einen großartig und prächtig angelegten Schluß zu erzeugen. —

Einmal mit der Besprechung der Grieg'schen Kammermusik beschäftigt, wollen wir gleich ein Werk erwähnen, das erst vor kürzerer Zeit edirt wurde und die Runde über die Programme der guten Concerte macht, es ist die Suite für Streichorchester: „Aus Holberg's Zeit" (im alten Style) op. 40 in 5 Sätzen. — Der Componist hat in ihr zeigen wollen, daß er Bach und Händel kennt. Die Dankbarkeit gegen sein Vaterland ließ ihn den eigenthümlichen Titel wählen, der mit Wegfall der Devise: „Aus Holberg's Zeit" — besser lautete: „Suite im alten Style". — Der Rahmen für die Entwickelung specifisch Grieg'scher Idee ist ein knapper und undankbarer in dieser Arbeit. Trotzdem hat der Componist mit außerordentlichem Geschick seine Aufgabe durchgesetzt. Während er im Präludium und der Sarabande den Dichter des „Messias" zum Vorbild nahm, wird er in der Gavotte mit sich anschließender Musette etwas mozartisch, im Air ist er eine wunderliche Mischung von Edvard Grieg und Sebastian Bach, um endlich im Rigoudon zu Händel zurückzukehren. — Die Suite bildet einen recht hübschen Ableitungspunkt und zeigt, daß der Tondichter nicht einseitig ist. Von hoher musikalischer Bedeutung ist sie jedoch nicht. —

Einen trefflichen Beweis für die Vorbildung Grieg's am schumannischen Ideale liefert sein op. 3. „Poetische Tonbilder." — Mit wenig Mitteln und schlichtester Einfachheit einen großen Effekt zu erzielen, ist die Devise dieser Schöpfung. Es ist dem Dichter gelungen, wenngleich nicht verkannt werden darf, daß die leitende

Macht, nämlich Robert Schumann, oft allzu deutlich aus einzelnen Wendungen und Tonfolgen spricht (vergl. namentlich Nr. 2 Allegro cantabile und Nr. 4 Andante sentimento); dagegen zeigen die „tableaux“ Nr. 3 (Con moto) und Nr. 5 (Allegro moderato) den erwachenden originellen Nordländer.

Reizend können auch die in vornehmer Tanzform verfaßten drei „Humoresken“ op. 6 genannt werden, während hingegen die „elegischen Melodien“ op. 34 unter einer außerordentlich melancholischen Färbung und Gedanken-Grübelei kränkeln. — „Herzenswunden“ und „letzter Frühling“ betitelt sich dieses Zwillingspaar schmerzvoller Geburt. Der endlos wehmüthige Zug, der oftmals dunkel und düster wird, um in einen verzweifelnden Weltschmerz auszuarten, tritt in der für wehmüthige Melodik so trefflich geeigneten Weiche des Streichorchesters um so frappanter hervor und wirft einen Schatten der dumpfen Reflexion auf das Herz des Hörers. Die Fülle der Modulation in den einzelnen Harmonien ist eine meisterliche; — aber die beiden Dichtungen sind darum außerordentlich schwer verständlich, an manchen Punkt nicht klar, — etwas mystisch und verwischt gehalten. —

Es erübrigt noch, Grieg als Chorcomponist und Liederdichter kurz zu besprechen. — Auch auf diesem Gebiete beobachtet er jene geistige Höhe, die in „fleckenloser Reine“ das Triviale haßt und dem hohen Kunstideale des Herzens nachstrebt. Der Meister hat sich diesem Genre der Produktivität mit besonderer Vorliebe in die Arme geworfen und uns (vergl. die Aufstellung der Grieg'schen Werke) mit einer großen Fülle beschenkt. Wir haben allen Grund, ihm für diese Wohlthat dankbar zu sein; denn er hat nicht allein in quantitativer Hinsicht viel geboten, sondern das beste Können mit herrlichstem Erfolge diesem Streben gewidmet und uns gezeigt, daß trotz vielfach hervortretender Reflexion doch das unmittelbare Gefühl, das der Gesang erheischt, bei ihm den obersten Platz behauptet. — Es würde die Besprechung der Chorwerke und Lieder Grieg's Stoff für eine ausgedehnte selbständige Abhandlung bieten. Bei der engen Grenze und dem Zwecke unserer Essay's kann eine derartige Absicht keine Verwirklichung finden. Der nachrühmenswerthe Allgemein-Charakter dieser Werke ist bereits angedeutet; wir verweisen deshalb hierauf zurück. Eine Fülle poetischer

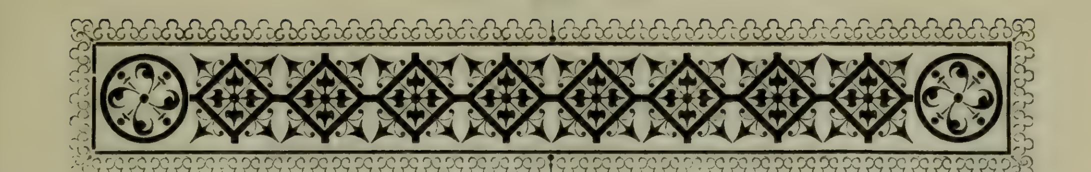
Gedanken spricht aus den einzelnen Tonbildern, die uns einen Vergleich Grieg's mit Brahm's octroyirt. Das maßvolle und doch so eindringliche Fühlen wird in seiner Aeußerung hinreißend, und zeigt, welch' heißer und lebensvoller Pulsschlag das nordische Herz bewegt. — Wer dieses heilige und keusche Walten innersten Gefühlslebens voll genießen und den Componisten in seiner ganzen Größe durchschauen will, der nehme aus der großen Anzahl dieser Dichtungen nur das kurze Liedlein: „Ich liebe dich" (aus op. 5) vor, — und er wird die Ideale seines Verfassers voll erkennen. — Der (ohne Opuszahl edirte) Sang: „Die Odaliske" (Grieg-Album Bd. I. Edition Peters) macht eine Ausnahme; er ist durchweg sinnlich gehalten, an manchen Stellen dieses Moment noch nicht einmal in edler Form repräsentirend, und erscheint totaliter als eine fast wortgetreue Copie der Venusberg-Modulationen Richard Wagner's. —

Wir haben in der vorstehenden Abhandlung versucht, die Verdienste eines Mannes für die Kunst hervorzuheben, deren Würdigung zur Zeit eine noch recht mäßige ist. Wenigstens ist von kritischer Seite herzlich wenig geschehen, Edvard Grieg in Deutschland zu begrüßen. Bei der Armuth der Gegenwart an tüchtigen Denkern aber hätten wir volle Veranlassung hierzu. — Es liegt dieser Mangel an socialem und künstlerischem Taktgefühl einmal in der neuerdings oft beredeten „Gefühlsduselei" musikalischer Kreise; weiter aber befindet sich gegenwärtig die Kritik in den Händen von Leuten, die sich mit Kunst-Politik mehr abgeben, als mit ihrem eigentlichen Berufe, der Kunst-Kritik. Man schwört auf seinen Autor, beißt um sich wie ein toller Hund, bewirft andere mit Koth und Grobheiten und glaubt damit der Lebensaufgabe gerecht zu werden. — Der verantwortliche Posten eines öffentlichen Beurtheilers verträgt es nicht, mit derartigem persönlichen „Meinungsaustausch" Zeit und Kraft zu vergeuden, — würdige Autoren dagegen zu vernachlässigen im Dienste eines keifenden Egoismus. Diese Mißstände haben bereits den Vorzug gehabt, das Publikum mißtrauisch gegen die kritische Feder zu machen, dem eigenen Urtheil mehr Geltung zu gönnen und nur mit diesem vergleichend die Elaborate der „Tageslöwen" vorzunehmen. — Daß Grieg seine Gegner hat, ist ohne Frage und wird bedingt durch den Enthusiasmus, welchen ihm die Freunde darbringen. Diese Begeisterung aber ist keine blinde, nicht persönlicher Vor-

eingenommenheit entspringend, sondern wahr empfunden. Es gehört zu den höchsten Aufgaben der Mitwelt, demjenigen das gebührende Lob zu zollen, der in ernstem, schaffendem Streben Edles zeitigt und an seinen Werken die Menschen bildet. Diese Lebens-Aufgabe ist auch bei Grieg maßgebende Norm und verleugnet sich in keinem Takte. Er ist ein eigenartiger Tondichter, weil er einem anderen Volke mit anderen Ideen, Gefühlen und Lebensanschauungen angehört, und der Deutsche muß sich allmählich in diese Gedanken-Sphären hineinleben. Dennoch tönt uns aus diesen nordischen Weisen eine traute und geliebte Melodie entgegen, ein verwandter Zug zeigt sich in ihnen; es ist jener hohe, sittliche Ernst, dem der Deutsche von je sein Leben im Großen und Kleinen widmete, — in dem er freudig und ohne Rücksicht auf Nationalität jeden Gleichgesinnten als Bruder begrüßt. —

Mag Grieg die Bahnen weiter wandeln, die er einschlug; sie sind gut und glückverheißend. Der Dank seiner maßgebenden Beurtheiler, seiner Mitmenschen, tönt ihm überall da entgegen, wo man edle Kunst pflegt, und wird ihm auch für die Zukunft nicht vorenthalten werden.





Eduard Lassen
und der Goethe'sche „Faust".*)

Fast erscheint es wie eine der logischen Begründung entbehrende Willkür, wenn wir den Rahmen der Allgemein-Kritik verlassend, uns mit diesem Tonpoeten nach einer speciellen Richtung hin befassen und aus dem großen Bau seiner gesammten Werke einen Stein losbröckeln, um ihn untersuchend zu betrachten. Und dennoch glauben wir ein Anrecht zu haben, über ein geniales, volksthümliches Werk die anderen Vorzüge eines Mannes unerwähnt zu lassen, der sonst gerade in dem Hauptzwecke seiner künstlerischen Existenz und ihrer Produktivität durch das eindrängende Zuviel des Stoffes sich eine kärgliche Behandlung gefallen lassen müßte. Um aber diesen Fehler, den wir Deutsche an einer ächt nationalen That begehen würden, zu vermeiden, soll uns im vorliegenden Essay das Leben und allgemeine Schaffen unseres Dichters nur nebenbei und einleitungsweise beschäftigen. Mit schnellem Schritte eilen wir der Specialtendenz entgegen.

Eduard Lassen ist der zweite nordische Componist, der uns entgegentritt. Er entstammt der Heimath Niels W. Gade's und hat es,

*) S. „musikalische Tagesfragen", Bad Kissingen 1887, Heft 9 und 1888 Heft 3 unsere kritische Abhandlung über: „den Goethe'schen Faust und seine musikalische Verwerthung unter besonderer Berücksichtigung der Lassen'schen Faustmusik" (mit Genehmigung des Verlegers und Herausgebers).

wie sein ebengenannter Landsmann, im Leben mit Deutschen fast ganz verlernt, das nationale Element in den Vordergrund zu drängen, seiner Musik das eigenartige Gepräge seines Volkstypus aufzudrücken. Während Edvard Grieg in keinem Werke sein heimathliches Temperament verleugnet, acclimatisirt sich Lassen mit Leichtigkeit dem deutschen Boden und läßt nur noch in einzelnen seltsamen Wendungen durchblicken, daß er einem Menschenschlage mit anderer Denkungsweise entstammt. Abgesehen hiervon ist Lassen ein Däne, Grieg aber ein Norwege. Trotzdem nur ein verhältnißmäßig schmaler Streifen der Salzflut diese beiden Länder von einander trennt, so sind doch die nationalen Anschauungen ihrer Vertreter grundverschieden. Wir verweisen hier lediglich auf die vorgängige Abhandlung über Grieg und die eigene Verwahrung des Componisten vor einer engeren Beziehung mit Gade. —

Lassen ist — um den geforderten, stereotypen historischen Angaben gerecht zu werden! — am 13. April 1830 zu Kopenhagen geboren. Das Lebensschauspiel, das wir in der neueren Zeit wiederholt wahrnehmen können, daß nämlich bedeutende Musiker fremder Nationen den deutschen Boden für das gedeihlichste Feld ihrer Produktivität halten, zeigt sich auch hier. Allerdings fesselt zunächst Belgien den jungen, talentirten Mann während seiner Studienzeit an sich. Im zwölften Lebensjahre nämlich trat Lassen auf das Conservatorium zu Brüssel als dessen Schüler. Ein außergewöhnliches Talent ließ den Knaben bald zum Genius heranreifen und trug, durch äußeren Erfolg unterstützt, nicht wenig dazu bei, ihn mit jenem unbeugsamen Feuereifer an das Studium zu ketten, dessen die Kunst bedarf, soll sie wahre und ächte Jünger ihres Evangeliums zeitigen. Im vierzehnten Lebensjahre bereits erhielt Lassen den ersten Preis im Clavierspiel, dem nach drei Jahren eine gleiche Auszeichnung für seine Leistungen in der Composition folgte. Der große Staatspreis, welchen die belgische Regierung dem jungen Streber im Jahre 1850 verlieh — wir übergehen hier seine Prämiirung in Antwerpen und Gent! —, ermöglichte Lassen eine längere Kunst- und Studienreise durch Deutschland, sowie Italien. Die Eindrücke, welche er hier sammelte und zur künstlerischen Verwerthung brachte, namentlich aber seine persönliche Bekanntschaft mit Louis Spohr (Cassel) und Franz Liszt (Weimar) waren von nachhaltigstem Einfluß. — Denn nachdem

er sich vergeblich bemüht hatte, die gelegentlich seines längeren Aufenthaltes in Rom im Jahre 1855 beendete Oper: „Le roi Edgard" in Brüssel zur Aufführung zu bringen, gedachte er seiner deutschen Gönner und wendete sich 1857 nach Weimar an Franz Liszt. Dieser kam ihm auf's Liebenswürdigste entgegen, wie es in seiner Gönnernatur lag, und brachte im selbigen Jahre das dramatische Werk seines Günstlings zur Erstaufführung an der Weimaraner Hofbühne. Der Erfolg war ein außerordentlich großer und glänzender. Lassen fühlte, daß seine eigentliche künstlerische Heimath Deutschland sei. Er nahm aus den Händen des Großherzogs seine Ernennung zum Hofmusikdirektor an und blieb in Weimar vom Jahre 1857 bis auf die Gegenwart. Als Franz Liszt seine Hofkapellmeister-Stelle niederlegte, konnte dieses Amt einem würdigeren Nachfolger nicht anvertraut werden, als Eduard Lassen. Er nahm die Einkleidung dankbar entgegen und hat seines Berufes in Treuen bis zum heutigen Tage gewaltet. —

Selten sind wohl einem genial veranlagten Manne die Glücksumstände und Verhältnisse günstiger gewesen, als ihm. Zu einer Zeit, in welcher die junge Seele den ersten, urwüchsigen Drang zum Schaffen in sich verspürt, tritt ihr eine Kraft fördernd und berathend an die Seite, wie sie erhabener nnd veredelnder nicht gedacht werden kann, — Franz Liszt. Diese Stütze bleibt ihr durch die Jahre des künstlerischen Problema's treu und bewahrt sie vor Abwegen und Irrgängen; dem geläuterten Genius wird sie ein leuchtendes Vorbild, ein idealer Freund. Mit solchen Glücksfaktoren hat ein Künstler selten zu rechnen. — Trotzdem müssen wir es als eine eigenthümliche und bewunderungswürdige Thatsache ansehen, daß Lassen durch die enge Freundschaft mit Liszt an seiner Originalität nichts einbüßt. Er bleibt unverändert der Nämliche, der er war. Sein Ideal verwischt sich weder, noch erhält es fremde, unselbständige Beimischungen, durch die es getrübt wird. Liszt bleibt eben für Lassen der Sporn zum erneuten Schaffen, — der Reiz dieses Heroen verleitet ihn nie zum Epigonenthum, — zum sclavischen Anhänger. So ist unser Dichter einer der Wenigen, welche die künstlerische Freundschaft bei gerechtiger Würdigung in richtiger Weise zu verwerthen wissen; sie ist ihm heilig, sie beeinflußt sein Schaffen und verräth doch nirgends diesen hohen Einfluß äußerlich. —

Gemäß den vorgeschriebenen, engen Grenzen unserer Abhandlung ist die Produktivität Lassen's, die sich auf den verschiedensten Gebieten zur Geltung bringt, nur flüchtig zu berühren. Aus dem Jahre 1860 besitzen wir die Oper: „Frauenlob"; aus dem Jahre 1868 die dramatische Arbeit: „Der Gefangene." — An größeren Werken gab uns der Componist als Bestes seine Musik zu Calderon's Schauspiel: „Ueber allen Zauber der Liebe" (op. 73), Musik zu dem sophocleischen: „Oedipus auf Kolonos", zu Goethes „Faust I und II" (op. 57), zu Hebbel's: „Nibelungen" (op. 47). Wir besitzen von ihm ferner treffliche Sinfonien (darunter op. 78 in C-dur), ausgezeichnete Ouvertüren („Beethoven-Ouvertüre", „Ouvertüre über ein thüringisches Volkslied"), Männerchöre, Cantaten („Fünf biblische Bilder" für verschiedene Singstimmen, „Te deum laudamus" mit großem Orchester), sowie — last not least! — eine große Anzahl herrlichster Lieder, getragen von unsagbar poetischem Schmelze und durch ihre Popularität für ihren Werth zeugend („Ich hatte einst ein schönes Vaterland", „der gefangene Admiral", „das alte Lied", „Dein Herz ist wie die dunkle Nacht", „Vorsatz" (op. 48 Nr. 4), „Allerseelen" (op. 85 Nr. 3), „Sommerabend" (op. 61 Nr. 3), „Zigeunerbub' im Norden" (op. 52 Nr. 5) u. v. a. —

Diese oberflächliche und eines erschöpfenden Charakters entbehrende Anführung einzelner Werke aus der Fülle des Stoffes mag in Rücksicht auf unsere Aufgabe genügen. Lassen ist als Componist stets edel, nie trivial. Ist auch seine Ideenrichtung nicht völlig selbständig, sondern streift an Gade nnd Mendelssohn, so trägt sie doch eine unverkennbare Originalität an sich und berührt durch eine stetige vornehme Haltung außerordentlich sympathisch. Das Gefühl ist Alles, nicht aber kränkelnd, wenngleich mit mancher an das Sentimentale grenzenden Wendung, sondern gesund und modulatorisch reich. —

So wenden wir uns nach diesen kurzen Eingangsworten, in denen wir mehr einer Pflicht dem lesenden Publikum gegenüber genügen, als der Logik und dem Charakter unseres Vorhabens gerecht werden, unserer Hauptaufgabe zu, der Besprechung von Lassen's: „Musik zu Goethe's „Faust" (Erster und zweiter Theil). —

Der Goethe'sche „Faust" als der Inbegriff alles dichterischen und menschlich idealen Könnens, die Poesie aller Poesie'n, um welche uns die gesammten Culturnationen der Welt beneiden und die vielleicht nur von Sophokles und Shakespeare überflügelt worden ist, wird nie verfehlen, einen stetig anregenden Einfluß auf sich vertiefende Gemüther auszuüben. Das Werk reizt zum Studium, namentlich zur Exeghese, mag dieselbe nun auf dem Wege rationeller oder musikalischer Interpretation erfolgen. An die Fülle poesievollster Ideen knüpfen sich im Betrachten immer neue Gedanken, Glied auf Glied reiht sich an, und die Kette in ihrer endlosen Länge wird täglich weiter gesponnen, ohne zum eigentlichen Abschluß gelangen zu können.

Am Meisten vertreten sind die Herren von der „Erläuterungs-Methode", welche uns den schönen Leib der hehren Gestalt auf dem Secirtische rationeller Explication in seine einzelnen Glieder zerstücken und so auf realistischem Wege ihres Amtes als Interpreten fungiren. Weniger Anklang findet die musikalische Interpretation, trotzdem zu ihr die Verleitung und Veranlassung schon aus dem Grunde eine bei Weitem größere ist, weil der Dichter selbst seinem Werke die Fähigkeit musikalischer Bearbeitung beigelegt hat. Es kann sich natürlich in Ansehung der dichterischen Schöpfung als formenfreier Tragödie lediglich um eine melodramatische Verwerthung handeln, und jene wahnsinnige Idee, die ein musikalisch veranlagter deutscher Fürst hatte, nämlich den ersten Theil des Goethe'schen Dramas in eine vier Abende umfassende Oper umzugestalten, bedarf einer kritischen Beleuchtung nicht; allein gerade in der melodramatischen Verwerthung liegt ein außerordentlich wichtiges Interpretationsmittel, das nicht, wie das Wort der Nüchternheit, nur den Verstand afficirt und durch denselben erst auf das Gefühl einwirkt, sondern durch direkte Beeinflussung des Gefühls mit Leichtigkeit Ideenkreise und deren Verwandtschaft untereinander erschließt, welche sonst zu ihrem Verständnisse großer Anstrengung und Combinationsgabe bedürften. Diesem Gefühle, daß die Wirkung des Wortes durch zeitweiligen Hinzutritt angemessener Tonfolgen bedeutend verstärkt würde, hat der Altmeister Goethe in den mannigfachsten Varianten und direkten Vorschriften Ausdruck verliehen, — ein Gedanke, der uns

kurz zuvor im „Egmont“ selbst begegnet und seine vollste Berechtigung hat.

Die Durchführbarkeit dieser Idee ist freilich ein Ding, das einem anderen Gebiete angehört und mit einigen Fragezeichen versehen werden kann. Wenn schon eine wissenschaftliche Erklärung der Fausttragödie ein endlos schwieriges Werk genannt werden muß, um wieviel mehr die musikalische Interpretation, welche zur Aufgabe hat, durch direkte Einwirkung auf das Gefühl die Tragödie erläuternd zu ergänzen und ihr Verständniß zu erleichtern! — Zeugniß hierfür bietet der Umstand, daß, so lohnend diese Aufgabe auch sein mag, nur außerordentlich wenig Autoren sich derselben unterzogen haben und — trotzdem den idealen Anforderungen noch keine einzige Bearbeitung entsprochen hat — mit Zurückhaltung und Reserve an diesem Felde dankbarster Produktivität vorübergehen.

Anregend zu einer kritischen Beleuchtung speciell dieses Faust-Thema's war für uns eine langjährige Recensenten-Thätigkeit am neuen Stadttheater zu Leipzig, woselbst beide Theile des Faust in der Otto Devrient'schen Bearbeitung zum Repertoir gehören und Devrient selbst von Jena herüber kommt, um seinen großartigen Mephisto zur Wiedergabe zu bringen. Hand in Hand mit dieser bühnengemäßen Bearbeitung des darstellenden Dichters, welcher trotz mannifacher Willkürlichkeit das Populäre und Allgemeinverständliche ihres Charakters nie hoch genug angerechnet werden kann, geht die melodramatische Interpretation der Tragödie durch Eduard Lassen. Devrient und Lassen haben ein gemeinschaftliches Werk gezeitigt, das eben deswegen den Charakter eines harmonisch Abgerundeten und Ganzen trägt und zur Zeit ohne Frage das Vollkommenste ist, was wir auf diesem Gebiete besitzen.

An der Hand dieser Arbeit wollen wir einen kurzen Gang durch die beiden Theile der Tragödie unternehmen! Natürlich kann es sich bei der Fülle des gegebenen Materials nur um eine verhältnißmäßig sehr fragmentarisch gehaltene Besprechung handeln; dennoch geben wir uns der Hoffnung hin, daß dieselbe hier und da anregend wirkt und auf neue Punkte aufmerksam macht.

Im Großen und Ganzen sei der Lassen'schen Faustmusik nachgesagt, daß sie neben ihren unleugbar großen Vorzügen den Fehler

hat, zu oft aufzutreten und so manchen Scenen einen opern-haften Anstrich zu verleihen. Auch fehlt ihr nicht selten die eigentliche Originalität, und Anklänge an bekannte Meister stören. — Dieser Tadel soll indessen keineswegs einen Schatten auf die wirklich riesenhafte Arbeit deutschen Fleißes werfen. —

Das „Vorspiel auf dem Theater" wird am Würdigsten und Passendsten mit wenigen Fanfaren eingeleitet, wie dies Lassen thut. Es bildet dasselbe eine reclameartige Exposition, für welche die Drommete des Ausrufers und ihr schriller Ton angemessen erscheinen will.

Der darauf folgende „Prolog im Himmel" bietet Gelegenheit zur vollen Entfaltung des musikalischen Beiwerks. Und zwar ist hier nicht nur eine melodramatische Bearbeitung am Platze, sondern, wie auch Lassen will, eine theilweise opernhafte Ausschmückung. Der Sang der drei Erzengel ist gesprochen von ernüchternder Wirkung und erheischt nach unserer Ansicht fraglos eine liedartige Verwerthung. Das Märchenhafte, — oder besser Ueberirdische, das über diese ganz Scene ausgegossen ist, muß in der begleitenden Musik zum vollen Ausdruck gelangen; daher hat dieselbe Alles aufzubieten, um mit den decorativen Effekten Hand in Hand zu gehen und das Publikum in eine „Welt des Jenseit" zu versetzen. In diesem Abschnitte sind die Hauptmotive, welche sich durch die ganze Tragödie ziehen, die Gegensätze der im Faust kämpfenden extremen Naturen, auch musikalisch scharf zu präcisiren und vom idealen Standpunkte aus darzustellen; nicht allein, daß es hier gilt, eine würdige Stimmung zu erzeugen, sondern vor Allem ist zu erwägen, daß der Schluß des Theils II sich an diese Einleitung auch in seinen Melodien unmittelbar anlehnen muß, mithin die Umhüllung und Einfassung der Tragödie in ihrer Totalität bildet, die als Halt des Ganzen von wesentlicher Bedeutung für die Beurtheilung ist. Lassen ist dieser schwierigen Aufgabe in vollem Umfange gerecht geworden; namentlich zeichnet er die Contraste zwischen den zwei Naturen im Faust, die sich in dem kurzen Dialog des Herrn mit Mephisto entrollen, trefflich dadurch, daß er die Worte Gottes durch einen leise gehaltenen Dur-Dreiklang begleitet, der mit einem dumpfen Contra-Cis abwechselt, sobald Mephisto das Wort zur Erwiderung ergreift. —

Mit Fleiß verweilten wir bei dieser Besprechung länger, weil die musikalische Anlage dieser Scene für die ganze weitere Arbeit maßgebend ist. Der Componist muß gleich dem Dichter mit allem übernatürlichen und chikanösen Effekt arbeiten, um die mit dem erdenklichsten Pompast ausgestattete Scenerie durch wirksame Melodik passend zu unterstützen.

Der hierauf folgende Monolog des Faust wird von Lassen mit einer Art Ouvertüre eingeleitet, welche das Zerrissene, Unzufriedene und Problematische der Strebernatur wiedergiebt. — Inwiefern dies am Platze ist, bleibe dahin gestellt. Einerseits ist einzugestehen, daß eine musikalische Vermittelung zwischen den überirdischen Tönen des Prologes und jenen selbstquälerischen Reflexionen Faust's bestehen muß, daß sich auch hier bei der Schilderung dieses Riesengeistes etwas Außerordentliches leisten läßt; andererseits ist aber wiederum nicht wegzuleugnen, daß der lange Monolog gegenüber den voraufgegangenen musikalischen Effekten sehr viel einbüßt und durch seine Nüchternheit frappirt. — Lassen hat diesem Mißstande dadurch abgeholfen, daß er den Monolog selbst mit melodramatischer Begleitung an verschiedenen Stellen durchwürzte. Es ist ihm dies auch leidlich geglückt. Beim Anblick des Zeichens des Makrokosmos beginnt eine leise, mystische Musik, die ein heimliches, wonnevolles Wühlen charakterisirt und mit den Worten: „Ha, welche Wonne fließt in diesem Blick!" einsetzt. — Immerhin aber bleibt eine verbindungslose Stelle bis zu diesem Ausbruch, welche das durch die voraufgegangenen Musikeffekte berauschte Herz des Zuhörers ernüchtert und abkühlt. — Reiche Entschädigung bietet dagegen die weiter folgende Beschwörung des Erdgeistes, der in seinen riesenhaften Conturen einen trefflichen Contrast zu der Ohnmacht des Beschwörers darstellt. — Hier merkt man deutlich, daß Lassen sich über die Natur der Erscheinung im Unklaren war. Seine musikalische Charakteristik ist eine ungenaue und gewinnt erst festes Gepräge durch die chromatischen Gänge, welche die Worte: „In Lebensfluthen, in Thatensturm wall' ich auf und ab, webe hin und her!" — begleiten und dem Ganzen einen unsagbaren Schauer einhauchen. Eine effektvolle Steigerung bis zu Faust's verzweifeltem Ausbruch: „Nicht Dir? — Wem denn? — Ich Ebenbild der Gottheit!" —, die dann in ein todtes Nichts, in eine unheimliche Stille

der Reflexion herabsinkt, welcher der „trockne Schleicher" den Schleier des Unheimlichen wegzieht, bietet ein lohnendes Feld für den Componisten. Hier wirkt auch der durch die Dichtung gegebenen Contraste wegen der folgende einfache Dialog zwischen Faust und Wagner keineswegs abstoßend oder unnatürlich und läßt die Fortsetzung des Faustmonologes nach dem Weggang Wagners durch ihre ohne melodramatisches Beiwerk gesprochenen Worte nicht ernüchternd und matt erscheinen.

Die Schlußworte des Monologes, die begleitet sind von den Klängen der Oster-Glocken und dem Sang der Oster-Chöre, gewähren der musikalischen Verwerthung die größten Chancen im ganzen Drama. Hier muß der Componist mit allen Mitteln arbeiten, um dem Hörer diejenigen Harmonien vorzuführen, welche dem verzweifelten Faust die Giftschaale von den Lippen reißen und ihn in die Worte ausbrechen lassen:

„O, tönet fort, ihr süßen Himmelslieder!
„Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!" —

Bei der Abnormität des tragischen Charakters, den Faust repräsentirt, kann das Motiv, das den Todesentschluß rückgängig macht, nur ein übermenschliches, die Weise, welche die Liebe zur Welt und zum Leben von Neuem in der zermarterten Brust des Helden erweckt, nur eine wundersam rührende sein. Das läßt sich aber nicht durch massige Einwirkung, sondern lediglich in schlichter Einfachheit erzielen. Lassen hat es versucht; ob es ihm gelang, bleibe dahingestellt. Jedenfalls würde seine Darstellung, die Verschmelzung von Glockenklang und Chorgesang, außerordentlich an den Gralmarsch aus dem Parsifal erinnern, wenn die Faustmusik nicht zeitlich dem Wagner'schen Werke voraufginge.

Ueber die nächsten Abschnitte können wir mit weniger Ausführlichkeit hinweggehen! —

Die Scene vor dem Thor repräsentirt im Contrast zu den tiefgewaltigen Vorgängen im dumpfen Studierzimmer die heitere Seite des Lebens, das bunte Wogen und Treiben des Ostermorgens, und kann füglich durch eine Introduktion in ihrem Charakter geschildert werden. Der Sang des Bettlers, der Soldaten und der Tanz unter der Linde bieten treffliche Intermezzi; über die Verarbeitung dieses Abschnittes durch Lassen bedarf es bei der Popularität seiner

Musik keines Wortes. Hier ist das Wort „meisterhaft" angebracht. — Eine Originalität begeht der Componist dadurch, daß er den Dialog zwischen Faust und Wagner von dem Augenblicke, in welchem der gespenstische Pudel Gegenstand der Unterhaltung wird, durch melodramatische Begleitung belebt. Es wirkt das außerordentlich effektvoll und die mystischen Weisen, die später bei der Beschwörung im Studierzimmer ihre volle Entwicklung finden, wirken im Verein mit dem Dialog doppelt geheimnißvoll.

Und nun abermals zurück in das „dumpfe Mauerloch, wo selbst das liebe Himmelslicht trüb durch gemalte Scheiben bricht!" — Hier darf die Musik bis zum Erscheinen des Mephisto nicht einen Augenblick aussetzen und hat durch fortwährende Steigerung den scenischen und sprachlichen Effekt wirksam zu unterstützen. Die Ruhe, welche sich über Faust's Seele gelagert hat und in ihr neuen Schaffenstrieb erweckt, unterbrochen durch das Knurren des Pudels, den Sang der Geister auf dem Gange, die Beschwörung des Thieres durch alle Bereiche der Magie und deren Steigerung bis zur Entwickelung des Mephisto als „des Pudels Kern" bieten unerschöpfliches Material für eine wirksame melodramatische Begleitung. — Nie aber — und das sei als allgemeine, streng zu beobachtende Regel gesagt! — darf das musikalische Beiwerk sich *vor* das Wort drängen, seinen Inhalt äußerlich (durch zu starke Instrumentation) oder innerlich beeinträchtigen. Sie soll stets eine untergeordnete Rolle spielen und gleichsam als verkörpertes Gefühl des Auditoriums die Poesie unmerklich unterstützen und in ihrer Wirkung vergrößern. — Und hiergegen hat Lassen, hingerissen durch die Brauchbarkeit des gebotenen Materials, entschieden öfter gefehlt.

Der *Dialog* zwischen Faust und *Mephisto* bleibt ohne jedes Accompagnement, da er dem Gebiete der sophistischen Witzelei und Klügelei angehört; erst beim Beginn des unsichtbaren Geisterchors, der Faust's Augenlieder durch die Macht der Töne schließt, muß die Musik mit ganzer Gewalt, und diesmal als *Hauptmoment* auftreten, — hier hat der Componist Alles, was an *Sinnlichkeit* dem Tone beigemischt werden kann, aufzuwenden, um in den leisesten Melodien die wonnigen Gestalten zu verkörpern, welche teuflische Kunst dem Schläfer zeigt. — Lassen ist an dieser Stelle zu decent gewesen und malt mit schwachen Farben. — Dagegen finden wir eine weitere

sehr angebrachte Originalität bei der Schuldverschreibung Faust's an Mephisto und bei dem Verschwinden Beider auf dem Mantel des Höllengeistes. Wenige Accorde, das verzerrte Faustmotiv enthaltend, begleiten die erste Handlung, während bei der letzteren sich ein musikalisches Motto findet, das den jedesmaligen geisterhaften Abflug der Beiden ankündigt und in seinem disharmonischen Wirrwarr, der durch einen plötzlichen Dur-Accord aufgelöst wird, sich sofort als originell unserem musikalischen Ohre einprägt.

Auerbach's Keller und Hexenküche bedürfen kaum einer Erwähnung. Das Rohe und Rüpelhafte des hier entfalteten Lebens, die nackte Unsittlichkeit, das emphatische Karrikiren der Magie, — Alles hat in der Musik, deren Eingreifen aus dem Text selbst erhellt, getreue Wiedergabe zu finden durch derbe Harmonien und eine gleiche Instrumentation. Nur an der Stelle des Textes, an welcher Faust im Spiegel der Hexe die Venus in reizvollster Position gewahrt und in verzückte, sinnlich-ideale Schwärmerei verfällt, kann melodramatische Begleitung angewendet werden, die in ihrem Charakter jenen Weisen zu ähneln hat, unter deren Eindruck Mephisto den Faust einschläfert. — Diese Reminiscenz wäre auch in der Lassen'schen Begleitung angebrachter gewesen, als die Erfindung eines neuen Motivs. Mit Gretchen steht diese Spiegelgestalt in keinerlei Connex, ebensowenig wie mit der im 2. Theile auftauchenden Helena. Sie ist lediglich ein teuflisches Reizmittel, das die Sinnlichkeit in Faust erwecken und ihn für den Hexentrank stimmungsvoll vorbereiten soll.

Die nun folgenden Scenen, in denen die Bekanntschaft und sich steigernde Liebe zwischen Faust und Gretchen zur Darstellung gebracht werden soll, sind mit Ausnahme der wenigen Stellen, an denen Goethe selbst die Liedform vorschreibt, für das Melodrama fast unverwendbar. Lassen hat diese neue Aera, — diesen neuen Abschnitt in der Tragödie durch ein kurzes Vorspiel charakterisirt, das Gretchen darstellen soll. Es sind diese wenigen Takte das Schönste, was der Tondichter in seiner ganzen Faustmusik schuf, — eine Weise, wie sie rührender die Unschuld und Liebe nicht verkörpern kann, wie sie mächtiger in ihrer weichen Wirkung kaum ein Menschenherz fortzureißen vermag. — Selbst der alte Liszt sprach sich einst uns gegenüber dahin aus, daß das Gretchen-Motiv aus dem Lassen'schen „Faust" das „Unübertrefflichste sei, was

eine Feder niederschrieb, vor dem Gounod, Spohr und Lindpaintner erblassen, wie die Sterne vor dem aufgehenden Tagesgestirn". — Die Ballade vom „König in Thule" kann selbstverständlich auf großen Balladenzuschnitt keinen Anspruch machen sowohl in Rücksicht auf die Situation des Stückes selbst, als auch auf die Darstellerin des Gretchen, welche nicht eine Sängerin, sondern eine Schauspielerin ist. Jene wunderbare, durch die Einfachheit der Sprache ergreifende Scene am Spinnrad ist melodramatisch (nicht als Lied) meisterlich zu behandeln (cf. Lassen), desgleichen auch die Scene vor der Mater dolorosa, obgleich wir in Rücksicht auf letztere nicht leugnen wollen, daß ein einfach gesprochenes Wort einen bei Weitem größeren Eindruck hinterlassen wird. — Das Ständchen des Mephisto beschließt den Theil der Tragödie, in welchem die Musik nur ganz sporadisch eingreifen kann. Wenn es auch dem geschickten Bearbeiter möglich ist, hier und da durch einige kurze Accorde einzelne Scenen zu verbinden und ihre Stimmung zu schildern, so liegt gerade hier eine Klippe verborgen, an welcher der Componist mit Leichtigkeit scheitern kann. Das „Zuviel" ist entschieden zu vermeiden und zu verbannen, die Tragödie muß als solche stets ihr volles Recht genießen. — Ein würdiger Abschluß in musikalischer Beziehung wird daher durch die Kirchenscene gebildet, welche mit ihren Chören, unterbrochen durch die folternden Vorwürfe von Gretchens eigenem verkörperten Gewissen, die wundersamsten Contraste bietet. Hier heißt es abermals: mit vollen Mitteln arbeiten und nichts schonen, — da diese Scene gleichsam das Ende Gretchens vorbereitet, die bevorstehende Sühne andeutet und die Posaunen des jüngsten Gerichts darstellen soll, welche der Sünderin ertönen und die Sühne der tragischen Schuld durch die rächende Nemesis verkünden.

Wir gelangen zur romantischen Walpurgisnacht und damit zu einem außerordentlich schwierigen Kapitel dieser Besprechung. Die vorliegende Partitur Lassen's weist hier eine erdrückende Fülle von Tönen, chromatischen Passagen und furchtbarsten Effekten auf, welche dazu dienen sollen, die an und für sich schon mit den drastischsten Mitteln arbeitende Romantik wirksam zu unterstützen. — Sieht man diese Auffassung auf dem Papier und studirt dieselbe theoretisch, so läßt sich nicht leugnen, daß Lassen mit meisterlichem Geschick den Aufbau dieser Scene vollzogen hat. Freilich haben wohl dem Ton=

dichter andere scenische Darstellungsideen vorgeschwebt, als sie in Wirklichkeit sich realisiren lassen. Hier scheitert nämlich Erhabenheit und Hypperromantik der Gedankenconception an der Unmöglichkeit scenischer Wiedergabe, — eine Schwäche, oder besser ein Dilemma, das in Wagner's „Walküre" zu Anfang des 3. Aktes eine ähnliche Wiederholung findet. — Zur Darstellung der romantischen Walpurgisnacht mit ihrem ganzen Zauber, Spuk- und Hexenwesen gehört eine technische Vollkommenheit in der Bühnen-Maschinerie, wie wir sie noch nicht besitzen. Ueber Felsen und Klüfte, durch Luft und Wolken, durch Dunst und Nacht müssen die gespenstischen Schöpfungen mittelalterlicher Phantasie erscheinen, ihr Hexensabbath muß die Hölle in ihren ganzen Schrecknissen, die viehische Lüsternheit und schrankenlose Sinnlichkeit repräsentiren. Auf keiner Erscheinung darf das Auge länger als kurze Sekunden ruhen. Der Sang, die vorüberhuschenden Gestalten, das wirre Durcheinander von Ausgeburten aufgeregter Phantasie, das Alles muß aus Nacht und Nebel auftauchen, um ebenso schnell wieder in's Düster zu versinken. — Und eben für eine Darstellung der Walpurgisnacht in diesem Sinne fehlen uns die scenischen Mittel. Aus dem Grunde macht dieser Abschnitt fast durchweg einen ärmlichen, fast komischen Eindruck in seiner Wiedergabe auf unsern Theatern und die Musik erscheint als ein schlecht verhüllender Deckmantel für diese Fehler. Selbst Devrient hat trotz der großartigsten Routine in der Inscenirung mit seiner dreitheiligen Bühne und den auf sie gezauberten Schreckgestalten dem Mangel nicht abgeholfen, und Lassen's Musik mit ihrem unaufhörlichen chromatischen Wühlen dient nur dazu, die ganze Scene noch unverständlicher zu machen, als sie an sich schon ist. Hier lassen sich direkte Vorschriften unmöglich geben, weder für die Regie, noch für die musikalische Verwerthung. Mag ein jeder Regisseur nach seinem Gutdünken handeln und jeder Componist die schauerlichsten Effekte aus seiner Requisitenkammer holen. — Es ist jedenfalls besser, durch Donner, Blitz, heulenden Sturm und schwarze Finsterniß zu imponiren und die Musik nur kärglich zur Erhöhung des Schrecklichen zu verwenden, als ein großes Ballet aus dieser Scene zu schaffen, wie es Lassen gethan hat.

Zur Herbeiführung einer gleichmäßigen Abrundung und unter Berücksichtigung des Umstandes, daß der erste Theil der Fausttra-

gödie als in sich abgeschlossenes Ganze leider nur zu oft betrachtet wird, muß — wir übergehen hier absichtlich die Scene auf offenem Felde, die sich zwischen Faust und Mephisto abspielt! — auch der Schluß des Faust I eine melodramatische Verwerthung finden. Lassen hat dies selbstverständlich nicht übersehen, und die Kerkerscene mit ihrem schauerlichen Elend bietet ja für den Componisten manche Anhaltepunkte. Wir betonen absichtlich „manche"; denn ein „Zuviel" ist auch hier, wo das schlichte Wort in seiner ganzen Macht ohne jegliches Beiwerk erschüttern soll, entschieden zu vermeiden. Freilich fällt Lassen etwas unvermittelt „mit der Thüre in's Haus" und eröffnet den kurzen Monolog des Faust vor Gretchens Kerker verbindungslos und ungeschickt. Eine mehrtaktige Introduction dürfte angebrachter erscheinen, welche in kurzen Zügen ein Bild des Weh's schildert, das vor unseren Augen sich entrollt und zu dem wahnsinnigen Liede der Kindesmörderin überleitet. Der folgende Dialog zwischen Faust und Gretchen mit all' seinen erregenden Situationen bleibt ohne jegliche musikalische Unterstützung. Erst in dem Momente, in welchem Mephisto die Bühne betritt (cf. Lassen) und die Handlung zum jähen Abschlusse drängt, beginnt das Anrecht der Musik von Neuem. Die Ungeduld des Mephisto, die verzweifelten Ueberredungsversuche Faust's (Lassen markirt durch Triolenrytmus auf's Trefflichste das Hastige dieser Situation!), endlich die freiwillige Uebergabe Gretchens an die irdische Gerechtigkeit und ihre Errettung von der Versuchung und vom Bösen bis zum Richterspruche der verdammenden Hölle und des vergebenden Himmels sind Bilder, die in scharfen Conturen durch die Begleitung wiederzugeben sind. Die Musik hat nach dem verhallenden Gewissensruf: „Heinrich! — Heinrich!" — aus der drängenden Hast in eine weiche Weise überzulenken, welche die Verklärung des reuigen Gretchens, ihre Vergebung vor dem höchsten Richterstuhl andeutet und zugleich auch als Uebergang zum zweiten Theile auf die Läuterung und Rückkehr Faust's vom Pfade der Sünde hinweist, sodaß die Töne gleichsam den jähen und anscheinend unvermittelten Abschluß, der nur zu leicht eine gewisse Nichtbefriedigung im Herzen des Auditoriums hinterläßt, abrunden und als versöhnende Prophezeihungen aus dem Jenseits das Schicksal des Helden andeuten. — — —

Den zweiten Theil des „Faust" ziehen wir nicht ohne ernste

Bedenken in das Bereich unserer Aufgabe. Für einen großen Theil der modernen Kritiker und literarisch angehauchten Laien mag unser Thema schon als solches anstößig sein und eine condemnatio cum infamia verdienen. Jene wollen den „Faust“ als Tragödie, rein unter seiner Worte Wirkung ohne musikalisches, opernhaftes Beiwerk genießen und demonstriren daher auf's Lebhafteste gegen jede Effekterhöhung in dieser Hinsicht. Derartige Ansichten werden sich bei den meisten ihrer Vertreter auf Kosten des klaren und umfassenden Verständnisses breit machen; sie stehen auch in direktem Widerspruch mit des Dichters eigenen Vorschriften. Goethe will das Eingreifen der Musik, — er will dieselbe als Interpretationsmittel, und wir haben keine Veranlassung, gegen das ausdrückliche Verlangen des Dichters zu sündigen. Käme aber selbst dieser Umstand in Wegfall, so würden wir uns eine gewisse Berechtigung zusprechen können, bei der großen Unklarheit, welche über die Faustideen im Publikum herrscht, Mittel und Wege zu benützen, die das Verständniß erleichtern und die Tragödie mehr zum Allgemeingut machen. Es kann nicht Jeder den Düntzer'schen, Boysen'schen u. a. Commentare zur Hand haben und aus ihnen sich mühsam den Gedanken-Zusammenhang des Ganzen, die Tendenz des Einzelnen aneignen. Schließlich aber ist ein Commentar auf dem Wege des Tons immer noch das Edelste und Beste. — Er wird — wie er bereits im ersten Theile des „Faust“ gewissermaßen berechtigt war! — im zweiten Theile eine Nothwendigkeit, weil sich hier des Mystischen, Uebernatürlichen und Unverständlichen so außerordentlich viel anhäuft, daß selbst der gebildetste Zuhörer in ein Labyrinth von Gefühlen und Ideen, von exeghetischen Reflexionen und Ansichten geräth, aus welchem ihm kein Ariadne-Faden den Ausweg weist. —

Wir setzen unsere Wanderung durch den zweiten Theil an der Hand der Dr. Otto Devrient'schen Faustbearbeitung um so lieber fort, als dieselbe mit bewunderungswürdigem und sachkundigem Geschick alles Ueberflüssige und das klare Verständniß Beeinträchtigende unbeschadet der Wahrheit und Natürlichkeit des Ganzen in Fortfall bringt und die Hauptmomente mit logischer Schärfe, unterstützt durch Lassen's Musik, zusammenschmilzt, sodaß der ursächliche Zusammenhang der einzelnen Scenen mit mustergiltiger Präcision und Schärfe an den

Tag tritt und den Zuhörer über die jeweilige Tendenz vollkommen aufklärt, ihm so die kategorische Interpretationsfrage erlassend.

Der erste Akt beginnt mit einem Vorspiele als Uebergang vom ersten zum zweiten Theile der Tragödie. Faust liegt „auf blumigem Rasen gebettet, ermüdet, unruhig, schlafsuchend", in Reflexionen über das vernichtete Glück seiner jungen Liebe mit Gretchen und umgaukelt von einem Geisterkreise, der mit lindem Sang das Problema in der Seele des strebenden Denkers zu beschwichtigen sucht. Lassen leitet mit wenig' Takten, welche die schmerzliche Reflexion und das sentimental wiederholte Faustmotiv des ersten Theiles enthalten, über zu dem süßen Schmelz des Elfensanges, der durch das Herannahen der Horen, den Aufgang des Tagesgestirnes, unterbrochen wird. Faust erwacht zu neuer Thatkraft und tritt nach Ueberwindung schwermüthiger Rückerinnerungen, geläutert durch das herbe Mißgeschick in das neue Stadium seines Lebens ein, als Repräsentant rastlosen Schaffens und segensreichen Wirkens. —

Obgleich Goethe diese Scene in den ersten Akt hineinzieht, so betrachten wir dieselbe als Vorspiel, als eine Art Exposition und Pendant zum Vorspiele des ersten Theiles. Ueber ihre musikalische Verwerthung bedarf es keiner näheren Erläuterung; der Originaltext spricht zur Genüge und Lassen hat ihn trefflich verarbeitet.

Der nun folgende erste Akt, den Devrient füglich ohne Zwischen-Vorhang und bis zum Schlusse in ein Ganzes zusammenzieht, führt uns nach der mittelalterlichen Kaiser-Pfalz. Er entrollt ein naturgetreues Bild der Zustände im damaligen „Römischen Reiche Deutscher Nation", das durch die tolle Wirthschaft der Lehensfürsten, die Entsittlichung am Hofe und die Verausgabungen des Staatsoberhauptes an seine Vasallen die namlose Finanznoth zeigt, unter welcher Kaiser und Reich laboriren. — Hier kann Faust unter Beihülfe des Mephisto in dankbare Aktion treten, indem er als Nekromant, Plutus und Schwarzkünstler dem bedrängten Kaiser ein wirksames Mittel gegen den „Dalles" eingiebt, — das Papiergeld erfindet. — Lassen leitet diesen Abschnitt gut mit einem Prunkmarsche ein, der den hohlen äußerlichen Glanz repräsentirt, mit welchem sich der verschuldete Hof umgiebt. — Den Aufzug des Plutus-Faust, des rettenden „Finanz-Engels", mit seinen allegorischen Gestalten, accompagnirt er geschickt mit einer Polonaise, deren trefflicher Rhtmus und Melo-

dienreichthum durch ihre mannigfache Wiedergabe in Concerten bekannt sein dürfte. Weiter hat die Musik in diesen Anfangs-Scenen nicht Gelegenheit, sich breit zu machen. Ihr volles Anrecht gewinnt sie erst bei der Berufung der Helena und des Paris durch Faust.

Der Causalnexus dieser folgenden Episode ist klar. Er resultirt aus dem am mittelalterlichen Hofe entstehenden Bestreben, der Antike als ewiges Schönheits-Ideal neues Leben einzuhauchen, sie unter dem Schutt und Staube der Vergessenheit hervorzuziehen und als Richtschnur einer neuen Episode der Literatur voranzustellen. Die Anregung zur Berufung der Helena entspringt nicht dem Kopfe Faust's, sondern der neugierigen Langeweile des Hofes und seiner Schranzen. Faust verspricht das verlangte Experiment und seine Ausführung dem Kaiser, und der verlegene Mephisto sagt ihm den Weg, auf welchem er mit Hülfe der „Mütter" nach Düntzer identisch mit platonischen Ideen!) das Heldenpaar griechischer Mythologie hervorzuzaubern vermag. Faust versinkt, den vom Mephisto verliehenen „Schlüssel" in der Hand, und entsteigt vor versammeltem Hofe mit dem Dreifuß der Erde, die begehrten Antiken nach sich ziehend. Während die anwesende Gesellschaft sich zu mehr oder minder albernen Glossen — je nach dem Bildungsgrade des Sprechers! — veranlaßt sieht, befällt Faust beim Anblicke der Helena (also der Antike) ein wahnwitziges Sehnen nach ihrem Besitze. In der Hand den magischen Schlüssel, stürzt er sich auf das Gebilde, um es mit Gewalt zum modernen Leben wach zu rufen, ihm Fleisch und Blut zu geben und es sich zum Eigenthume zu erwerben. Das unbedachtsame Beginnen findet seine Sühne. Mit einer „Explosion" gehen die Geister in Dunst auf; Faust wird zu Boden geschleudert und von Mephisto hinweg getragen. —

Die eben referirten Schlußscenen des ersten Aktes bergen in Folge ihrer hochdramatischen Steigerung eine große Stoff-Fülle für die musikalische Interpretation. Lassen beginnt bei der Belehrung Faust's durch Mephisto über die Beschwörung der Antike mit dem Worte: „Mütter!" — Ein schmerzvoller Accord, an das Gretchen des ersten Theiles erinnernd, begleitet die Reflexionen Faust's: „Mütter! — Mütter! — 's klingt so wunderlich!" — Verschiedene moderne Commentatoren (s. o.) bestreiten den Gedanken-Zusammenhang dieses Ausrufes mit der Mutterschaft Gretchen's. Warum? — ist nicht klar. — Durch den ganzen zweiten Theil finden wir die

Gretchen-Reminiscenz in Faust lebendig. Weshalb nicht hier? — Warum bei jedem Worte die natürliche Logik bannen und möglichst geistreiche Folgerungs-Maximen erklügeln? — Die ganze Beschwörungsscene ist von einer mystischen Musik (ein antik gehaltenes Pendant zu der im ersten Theile erfolgenden Berufung des Erdgeistes) in progressiver, dem Text und der Handlung angemessener Steigerung begleitet. Die Erscheinung der Helena selbst mit Paris unterstützt Lassen während ihrer ganzen Dauer durch ein die weitere Helena-Periode durchziehendes, pastoral gehaltenes Motiv griechischen Ursprungs, welches sich am Schlusse der Scene bis zur erfolgenden Katastrophe dramatisch entfaltet und in der letzteren seinen Höhepunkt erreicht. Diese Partie ist von Lassen meisterlich bearbeitet, nirgends eine Veranlassung zum Tadel. — Hier liegen die Motive verborgen, welche in dramatischer, wie musikalischer Hinsicht das Exposé für die drei folgenden Akte in ihrem Allgemein-Charakter liefern. —

Hierzu tritt lediglich noch der homunculus des zweiten Aktes, der die classische Walpurgisnacht erschließt, die ganze Episode mit Helena treulich begleitet und mit dieser von der Bildfläche seiner mystischen Aktion verschwindet. Dies — sowie eine kurze Einleitung zu dem im alten Studierzimmer Faust's sich abspielenden zweiten Akt ist das einzige musikalische Beiwerk, welches Lassen diesem Abschnitte widmet. — Und das ist auch nur taktvoll vom Componisten! —

Denn bei dem vorwiegend reflexiven Elemente, der Unterredung zwischen Mephisto und dem Schüler (das Pendant zur gleichen Scene im ersten Theile), der Fabrikation des homunculus durch Wagner unter Mephisto's geheimer Beihülfe, des Dialogs zwischen dem Teufel und seinem neuen Produkt, sowie der Aufflug unter Führung des homunculus nach Thessalien's Gefilden zur classischen Walpurgisnacht bieten nirgends Anhaltepunkte für das Melodram. —

Die eben geschilderte Scene ist eigentlich nur Uebergang zur Helena-Episode und giebt dem Mephisto das Mittel an die Hand, welches seinen nach der Antike dürstenden Günstling Faust durch die stillen Schauer der thessalischen Zaubernacht in die Arme Helena's führt, — den homunculus. —

Der zweite Theil des zweiten Aktes — die classische Walpurgisnacht! — ist nun sowohl von Devrient außerordentlich be-

schnitten, als auch von Lassen vollständig opernhaft ausgestattet und muß eine scenische Fülle entfalten, welche der Regie nicht wenig Schwierigkeiten bereitet. Devrient verflicht die ganze Episode in einen besonderen Akt und verwebt so den zweiten und dritten Akt des Goethe'schen Originals, indem er Helena und ihr Erscheinen, sowie Verschwinden in ein Ganzes kleidet. Das ist naturgemäß und vernünftig! — Denn die classische Walpurgisnacht ist nichts weiter, als ein Vorstadium für die Helena-Episode selbst, man möchte sagen, eine Zeiten- und Abenteuer-Periode, welche Faust durchmachen muß, bis es dem Mephisto mit Hülfe der Phorkyaden möglich wird, seinen lechzenden Schüler für den Genuß des Griechen-Ideals reif und fähig zu machen. Wir möchten diese Devrient'sche Kürzung der Walpurgisnacht, die in hastigen Schritten auf das Ziel (Helena) zueilt, sowie auch die Lassen-sche Musik trotz ihres opernhaften Anstriches als durchaus gelungen bezeichnen. — Namentlich hat es der Tondichter verstanden, dem Ganzen durch die Töne ein Stückchen unsagbaren Mysticismus einzu-hauchen. In trefflicher, kennzeichnender Rytmik und Melodik entwirft er erst ein allgemeines Bild des classischen, hoheitsvollen Friedens und hält dann mit großem Geschick die einzelnen Gruppen, welche zeitweilig in Aktion treten (Syrenen, Sphynxe, Phorkyaden, Centaur Chiron, homunculus), scharf auseinander. So wirkt denn die Eigenart der Musik in Verbindung mit einer gleichen Scenerie seltsam reizvoll.

Die nun folgende Episode des griechischen Classicismus, der Helena, sei mit wenig Worten in Handlung, sowie scenischem Aufbau skizzirt. Mephisto-Phorkyas lockt mit täuschender List Helena und ihre Dienerinnen durch Androhung mit der Rache des Menelaus vom Boden der Antike nach dem mittelalterlicher Romantik und führt ihr Faust zu. Dieser Verbindung zwischen Antike und Modernem entspringt ein Kind, — Euphorion, ein ungebändigtes, fesselloses Genie, das in idealem Aufschwunge zur Sonne emporstrebt und bei diesem Beginnen, dem Ikarus gleich, in die Tiefe stürzt und mit dem Mahnrufe an die Mutter zerschellt, ihn im düst'ren Reiche nicht allein zu lassen. So scheidet Helena vom Faust, da eine Vereinigung zwi-schen „Glück und Schönheit", wie Goethe will, nicht dauernd denkbar ist; wir sagen: Weil eine Verschmelzung zwischen Faust als Reprä-sentanten mittelalterlicher oder moderner Romantik und dem classisch-antiken Ideal undenkbar ist. Während Helena den Faust ein letztes

Mal umarmt, verschwindet ihr Körperliches und der enttäuschte Streber hält nur den Mantel der Antike in den Händen zurück. Die Version dieser bildlichen Darstellung würde also in consequenter Durchführung der angedeuteten Exeghese heißen: Der modernen Romantik, — sagen wir allgemein: „Poesie!“ — ist es gestattet, den Mantel, — die äußere Form der Antike, zu wahren, ohne den Kern und eigentlichen Werth derselben für sich zu gewinnen und nutzbar zu machen. Darauf deuten auch Mephisto's Worte hin:

„Halte fest!
„Die Göttin ist's nicht mehr, die du verlorst,
„Doch göttlich ist's. Bediene dich der hohen,
„Unschätzbaren Gunst und hebe dich empor!
„Es trägt dich über alles Gemeine rasch
„Am Aether hin, so lange du dauern kannst.“ —

Faust wird von Helena's Mantel, der sich in eine Wolke auflöst, in die Lüfte gehoben, während Mephisto durch ein Bacchanal, durch eine Feier der Mysterien des Dionysos, die ganze Episode endet, um schließlich, die Maske der Phorkyade abwerfend, als moderner Satanas des Nordens in den wilden Taumel einzugreifen und den idealen Spuk zu zerstören. —

Daß sich hier eine Fülle der Gelegenheit zum wirksamen, musikalischen Eingreifen bietet, wird das Inhaltsreferat bereits begreiflich gemacht haben. Mit den dekorativen Effekten und deren zeitlichem Aufwand muß die Musik, diesen verhüllend, Hand in Hand gehen, die Wandlungen vom Boden der Classicität (Palast des Menelaus) nach dem der neueren Romantik (mittelalterliche Hofburg Faust's), sowie nach den Gefilden idealer Poesie, in denen Euphorion gezeugt wird, durch angemessene Weisen begleiten und vor Allem die der antiken Tragödie entlehnten und nachgebildeten Chöre wirksam unterstützen. Eine specielle Norm kann hierbei nicht gegeben werden, wollen wir uns nicht in's Unendliche verlieren. Der Hinweis auf den Text selbst, der seine musikalische Verwerthungs-Fähigkeit klar zu Tage treten läßt, mag genügen. Es sei jedoch betont, daß Lassen trotz mancher Ungenauigkeit und Fehler als Muster dennoch dienen kann. Sein Haupt-Irrthum in diesen Scenen ist die allzu moderne Auffassung, die namentlich in den Chorgesängen Geltung erlangt.

Anderseits trägt wiederum seine Musik ein zu monotones und ermüdendes Gepräge. Wir verweisen hier speciell auf diejenige Episode, durch welche Mephisto-Phorkyas die Helena und ihre Dienerinnen-Schaar, mit Nebel und Dunst umhüllt, vom classischen nach dem modernen Boden entführt. Die an dieser Stelle angewendeten chromatisch verminderten Septimen hören sich als Ausdruck banger Angst eine Zeit lang trefflich an, bleiben aber zu lange auf dem Repertoire und ermüden derartig, daß man erleichtert aufathmet, wenn die ritterlichen Drommeten-Fanfaren, die in jene Weisen eingreifen, das Ende dieser Tortur und den herannahenden Endzweck verkünden. — In der Scene mit Euphorion vermeidet Lassen mit genauer Noth die Klippe der Trivialität. Die Melodie'n, mit denen er den Auftritt dieses Wunderkindes begleitet, passen nicht zum dichterischen Gedanken. „Euphorion" und „Trivialität" sind zwei unvereinbar contrastirende Begriffe. In seiner alten poetischen Fülle erscheint der Tondichter erst wieder in dem wahrhaft ergreifenden, himmelanstürmenden Gesange des Chores zu Euphorions Leier:

„Heilige Poesie,
„Himmelan steige sie!" —

Es ist, als müßte sich Lassen erst mit namlosem Kraftaufwande und manchem vergeblichen Anlaufe zu der idealen Höhe emporschwingen, nach welcher die Dichtung mit allen nur denkbaren Mitteln der Drastik und des scenischen Aufwandes drängt. — Mit dieser oben bezeichneten Wendung erst tritt jenes harmonische Wohlbehagen des Zuschauers (Hörers) ein, das eine endlich erzielte, behagliche Uebereinstimmung zwischen Text und begleitendem Tone erzeugt. —

Den vierten Akt können wir füglich übergehen. Wir wollen damit nicht behaupten, daß das Eingreifen der Musik unstatthaft sei. Allein ihr Auftreten ist hier weder melodramatisch, noch opernhaft, sondern ausschließlich intermezzoartiges Bindemittel zwischen einzelnen Scenen und mit rein soldateskem und kriegerischem Charakter zu umkleiden. Im Uebrigen gehören jene Dialoge zwischen Mephisto und Faust, dem Kaiser und dem Erzbischof der nicht begleitungsdürftigen Poesie an, müssen demgemäß ebenso wie das Auftreten der „vier Gewaltigen" nur scenisch und declamatorisch ihren Effekt erzielen. —

Mit um so größerer Sorgfalt wenden wir uns daher dem letzten Akte zu, der, wie wir schon vordem betonten, in Harmonie

mit dem Vorspiele zum ersten Theile die Umfassung der ganzen Tragödie bildet und reich an scenischen und musikalischen Effekten ist. —

Es wird dieser letzte Abschnitt vom Componisten eingeleitet durch ein kurzes, zwar nicht ganz selbständiges, aber doch von wunderbarer Klangwirkung zeugendes Vorspiel, welches Faust als Greis darstellen und in seinen sanft, fast pastoral und idyllisch gehaltenen Weisen jene innere Ruhe und Zufriedenheit wiedergeben soll, welche den Streber am Lebensabende beim Rückblick auf sein menschenbeglückendes, segensreiches Schaffen und rastloses Wirken durchströmt. —

Die folgende Handlung der Tragödie weist ein zwar wechselvolles, aber weniger hastendes Bild, das in seiner Totalität bis zum Tode Faust's den bereits oben erwähnten Charakterzug des Idylls trägt. — So ist gleich die erste Scene zwischen Philemon, Baucis und dem Wanderer ein Stückchen glücklichen und harmonischen Friedens, das Lassen mit einem kurzen, leise gehaltenen Menuett einleitet, sowohl in Rytmus, als Tonfolge das Gepräge der Scenerie und Handlung trefflich schildernd. — Und wie hier, so greift denn auch weiter bis zu den letzten Worten Faust's die Musik sporadisch und ohne opernmäßige Ausspinnung ein, — beim Sang des Thürmers Linceus, beim Auftritt der Sorge, die mit ihrem Hauche Faust erblinden läßt, und beim monotonen Murmeln der Lemuren. — Hier ist eine detailirte Beschreibung nicht von Nöthen. —

Das volle Anrecht genauer kritischer Besprechung gewinnt unser Thema erst wieder bei den letzten Worten Faust's, beim Eintritt jener — um einen juridischen Ausdruck zu wählen! — condicio affirmativa, welche in Gemäßheit der Schuldverschreibung den Mephisto zu seinem Anrechte gelangen lassen soll:

„Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
„Verweile doch! Du bist so schön!
„Es kann die Spur von meinen Erdentagen
„Nicht in Aeonen untergehn!
„Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
„Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick." —

Faust sinkt zurück, die Lemuren fassen ihn auf und lassen ihn zu Boden gleiten. „Der Zeiger fällt! — die Uhr steht still!" — Nach der Grablegung des großen Strebers durch die Lemuren, zu welcher

Lassen gemäß der Goethe'schen Anordnung einen durch seine wunderbare Einfachheit gewaltig ergreifenden Sang (Solo abwechselnd mit vierstimmigem Chor) aufsetzte, beginnen die teuflischen Künste des Mephisto, die ihm verfallene Seele Faust's an sich zu reißen und so verbaliter seine Quittung einzulösen. —

Mit diesem Augenblicke geht die Tragödie in ein vollständig neues Stadium über. Der Kampf zwischen den extremen Naturen, der sich im Verlaufe der ganzen voraufgehenden Handlung in der Seele, dem Handeln und Thun eines einzelnen Subjektes, nämlich des Faust, abgesponnen hat, betritt jetzt das große Schlachtfeld seines Wüthens. Die Contraste werden uns als solche in ihrer Urgestalt durch den sich öffnenden Himmel und seine Herrlichkeiten, sowie anderseits durch die Hölle und ihre Schrecknisse plastisch vor Augen geführt. — Während Mephisto, der jetzt die Maske abwirft und als wahrer Teufel erscheint — (und wir machen hier vom rein wissenschaftlich-commentatorischen Standpunkte auf die unvereinbare, dualistische Charakter-Zeichnung des Mephisto im ersten Theile, von dem der Herr selbst sagt: „Von allen Geistern, die verneinen, ist mir der Schalk am wenigsten zur Last", und dieses infernalisch-scheußlichen Teufels des zweiten Theils aufmerksam) —, seine ganze Hölle, die Dick- und Dürrteufel, die Herren vom geraden und krummen Horne, heraufbeschwört, damit sie sich um Faust's Grab lagern und die ihm entsteigende Seele auffangend nach der Hölle schleppen, verbreitet sich von oben eine Helle, und der Sang unsichtbarer, himmlischer Heerschaaren dringt durch die Wolken. Die Nebelschichten weichen allmählich von einander und enthüllen den Himmel in seiner ganzen Glorie mit den drei Erzengeln, den Büßerinnen (unter denen sich auch Gretchen befindet), den seligen Knaben und der mater gloriosa in höchster Höhe, umstrahlt vom Lichte der Ewigkeit. Der Kampf zwischen den Mächten der Finsterniß und des Lichts beginnt und endet selbstverständlich mit dem Siege des letzteren. Das scheinbar verbürgte Anrecht des Mephisto wird zurückgewiesen durch den Sang:

„Gerettet ist das edle Glied
„Der Geisterwelt vom Bösen:
„Wer immer strebend sich bemüht,
„Den können wir erlösen;
„Und hat an ihm die Liebe gar

„Von oben Theil genommen,
„Begegnet ihm die selige Schaar
„Mit herzlichem Willkommen." —

Hierin also liegt die Motivirung für den sachlich unberechtigten Eingriff der überirdischen Macht. Der Teufel wird sammt seinen Scheusalen durch die Erzengel vom Grabe Faust's hinweg in sein Reich, die Hölle, zurückgetrieben, deren Pforten sich krachend hinter ihm schließen. — Das büßende Gretchen erlangt von der mater gloriosa Verzeihung für Faust, „der früh Geliebte, nicht mehr Getrübte, er kommt zürück!" — Vereint mit „Faust's Unsterblichem" schwebt Gretchen der Höhe zu bis an den Wolkenthron der mater gloriosa, während unten wallende Pilger herbeiströmen und anbetend als Chorus mysticus mit den himmlischen Heerschaaren zugleich in den mächtigen Schlußgesang einstimmen:

„Alles Vergängliche
„Ist nur ein Gleichniß;
„Das Unzulängliche
„Hier wird's Ereigniß;
„Das Unbeschreibliche
„Hier ist's gethan;
„Das Ewig-Weibliche
„Zieht uns hinan." —

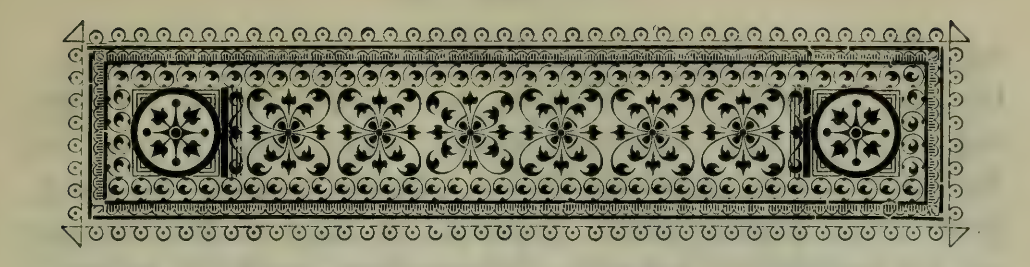
Dies die scenisch außerordentlich schwer darstellbare, aber in guter Wiedergabe unbeschreiblich ergreifenden Handlung! — Es erübrigt nur noch, auf die musikalische Darstellung dieser Episode durch Lassen einzugehen. Hier kann man nur sagen: Erhaben über jede Kritik! — Die mannigfachen kleinen Sünden, die sich der Componist hier und da in der voraufgegangenen Tragödie und deren musikalischer Interpretation zu Schulden kommen ließ, werden durch diesen Schlußtheil in einer Art und Weise gesühnt, wie sie großartiger undenkbar wäre. Allerdings verwandelt sich ja das Drama vom Beginn jenes Kampfes zwischen Gutem und Bösem in eine regelrechte Oper um; allein dies verlangt Goethe, und so folgt der Componist den Intentionen des Dichters. So lange der Kampf zwischen Mephisto und den Erzengeln währt, zeichnet Lassen, entsprechend dem Texte und seiner Handlung, zwei scharf gesonderte Charaktere: Die Worte des Teufels sind melodramatisch begleitet von einer trotzig-wühlenden

Musik, die, je unrealisirbarer das vermeintliche Recht des Mephisto wird, desto mehr sich steigert. Unterbrochen wird dieselbe durch den dreistimmigen Erwiderungsgesang der Erzengel, der in seinen verklärten und himmelverkündenden Melodien Herz und Ohr labt. — Mit dem Verschwinden des „betrogenen Teufels" im Höllenrachen entwickelt sich die musikalische Seite dieser Schluß-Episode in der ganzen Glorie überirdischen Glanzes, stetig sich steigernd und in dem Endgesange des Chorus mysticus, der gleichsam die ideale Wonne des Zuschauers verkörpert und als kritisirender Chor der antiken Tragödie unsere Schlußsentenz, — das Totalurtheil, in sich birgt. — So hat der Componist den Dichter nicht allein unterstützt, — nein, er geht mit ihm Hand in Hand und haucht dem gesprochen nur ernüchternd und ärmlich klingenden Texte die richtige ideale Weihe ein. Jene symbolischen Gestalten einer überirdischen Welt erscheinen durch die Töne in festem Rahmen. Wie sie selbst in der Phantasie des Dichters nicht durch reflexive, sondern reine Gefühlsthätigkeit entstanden und beim Lesen nur in verwischten Conturen erscheinen, so bedürfen sie zur scharfen Charakteristik ihres Ideals einer Interpretation, die ohne Afficirung des Verstandes oder der Reflexion einzig auf das Gefühl wirkt; — und das ist die Musik, — wir möchten sagen: das ist die Lassen'sche Musik! —

So fern es uns von jeher gelegen hat, mit optimistischem Pinsel zu malen oder Lobhudeleien auszusprechen, so wenig können wir es uns versagen, der wahrsten inneren Ueberzeugung entsprechend dem Tondichter zu danken für dies deutsche Werk, durch welches er den „Faust" (namentlich in seinem zweiten Theile) seinem Volke erschloß und zum Gemeinverständnisse führte. Des Lorbeer's, den wir ihm auf die Stirn drücken, bedarf Lassen nach den großartigen Festaufführungen seines „Faust" anno 1876 und 1879 am Weimaraner Hoftheater, die in eine glänzende Verherrlichung des Tondichters ausliefen, sicherlich nicht; und doch kann er ihn ruhig hinnehmen als das Resultat einer sachlichen und vorurtheilsfreien Kritik, der persönliche Inclination und Schönrednerei fern steht. — Sein Werk hat ebenso viele Gegner, als sie unsere vorstehende Abhandlung haben wird. Das soll uns herzlich wenig kümmern! — Es giebt eine gewisse Klasse von kritisch veranlagten „Genie's", die Alles in den Staub reißen, um sich selbst und die armseligen Produkte Ihres

„Ich" desto in ungetrübterer Glorie strahlen zu lassen. Die Tendenz dieser egoistischen Schmarotzer deutscher Literatur und ihrer Beurtheilung, denen man bald die Jesuitenmaske abzureißen vermag, um die entstellte und verzerrte Physiognomie der Wirklichkeit zu schauen, wird im deutschen Volke keinen Schaden anrichten, da dasselbe sich, durch die mannigfachen literarischen Betrügereien veranlaßt, allmählich daran gewöhnt, ein selbständiges Urtheil zu finden und die kritischen Elaborate zweifelhafter Autoren mit Reserve aufzunehmen. — Mag es dabei bleiben! — Es ist durch diesen Fortschritt auf dem besten Wege, der darniederliegenden Kunst und Literatur einen neuen Aufschwung zu gestatten und sich einen Kreis von Talenten zu Genie's emporzuziehen, deren es sich in den Augen anderer Nationen nicht zu schämen braucht. —





Joseph Joachim

und sein Concert „in Ungarischer Weise“.

— „Und unbefohlen, aus unerforschten
„Tiefen tauchten himmlische Töne
„Und wurden zu Worten. Rasch verwob sich
„Gehörtes und Geschautes, Geschöpftes und Geschaffnes
„Zum schönen Ganzen, wie Goldstaub in Gußform.“ —
Wilh. Jordan: „Nibelunge“ I, 3.

Der Name „Joseph Joachim“ bedeutet auf dem Gebiete der Violinisten-Leistung dasselbe, was „Franz Liszt“ für die technische Seite der Klavier-Literatur hieß, — eine jener unnahbaren Vollendungen, welche im Laufe eines Jahrhunderts nur spärlich und vereinzelt auftreten, um in voller Glorie die hohen Pfade ihres Ideals zu wandeln und im Andenken der Welt einen dauernden Platz zu erringen. — Nicolo Paganini war im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts der erste jener exorbitanten Genies, denen die Menschheit zu Füßen lag. Noch vor seinem Tode (1840) begann der Ruf Ole Bull's die Welt zu erfüllen, wenngleich nicht in dem Maße, in welchem es bei Paganini der Fall war. Mit ihm streitet seit 1845 unser Joachim um die Erstherrschaft im Violinspiel, und es dürfte kaum einem Zweifel unterliegen, daß er seinen Partner längst siegreich aus dem Felde geschlagen hat. — Ein Vergleich Joachim's mit Paganini kann nur theoretice erfolgen, da uns die eigene Beurtheilungs- und Ueberzeugungs-Möglichkeit nicht geboten

war. Wenn aber Ole Bull eine Nachbildung Paganini's en miniature ist, so möchten wir behaupten, daß Joachim für uns Deutsche auch hoch über dem italienischen Künstler steht. Paganini wie Ole Bull legen das Hauptgewicht auf das technische Moment. Ihr Spiel gleicht einem sinnverwirrenden Fandango, der Alles im Wirbelsturme mit sich fortreißt und äußerliche Schwierigkeiten verächtlich belächelt. Vierstimmige Arpeggien, Terzenläufe mit obligatem Pizzikato, zwei- und dreistimmige Flageolet-Gänge, Oktaven, Dezimen, Terzen in wildestem Tempo, halsbrecherische Passagen in den höchsten Lagen, — dies Alles schlägt in das Fach der genannten Geigen-Akrobaten. — Für die Zeit des auf niedrigem Niveau stehenden allgemeinen Kunstverständnisses war denn auch Paganini der rechte Mann.

„Man kommt zu schaun, man will am liebsten sehn,
„Wird Vieles vor den Augen abgesponnen,
„So daß die Menge staunend gaffen kann,
„Da habt ihr in die Breite gleich gewonnen,
„Ihr seyd ein vielbeliebter Mann." —

Diese Devise der damaligen Zeit hat eben der italienische Künstler nach Kräften ausgenutzt. Das verständnißinnige, gefühlswarme Spiel, auf welches wir in unseren Tagen das Hauptgewicht legen, ist für Paganini nicht vorhanden. Er geigte, um angestaunt zu werden, und die uns überlieferten Kompositionen dieses Meisters lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, daß er diesem Principe unumwunden huldigte. Sowohl die beiden Violin-Concerte (namentlich das zweite à la clochette in H-moll), sein Carneval, Il palpiti, Moto perpetuo, Danse des socières, und wie sie Alle heißen, sind voll leerem Geklingels, frappant schwerer, technischer Mache, trivial und selbst in den mehr melodischen Partien der Hauptmotive von einer anwidernden Seichtigkeit, die eben nur darauf bedacht ist, eine Fülle der Ornamentik und des halsbrecherischesten Passagenwerkes aufzustapeln, um einem äußerlichen Erfolge zu huldigen, im Uebrigen aber jedweden tieferen Gedankens baar ist. — Und in diese Fußtapfen ist Ole Bull gewissenhaft getreten. Er hat dies aber zu einer Zeit gethan, in welcher das gereiftere Kunstverständniß für derartige äußerliche Mache weniger Interesse an den Tag legte, und aus diesem Grunde nur den halben Erfolg eines Paganini davongetragen. —

Joseph Joachim verfolgt vollkommen andere, weit edlere Ziele. Ihm ist die Violine nicht Mittel zur Geltendmachung virtuoser Kunststückchen, so wenig bei ihm die Kunst überhaupt ein tieferes Verständniß entbehrt und rein äußerliche Zwecke verfolgt. Technische Vollkommenheit gehen vielmehr bei ihm Hand in Hand mit voller Gefühlsinnerlichkeit und eindringendem Erfassen des idealen Zweckes in der Kunst. Mit diesen harmonisch vereinigten Momenten hat der Meister auch die Ansicht des neuen deutschen Volkes erfaßt und ist sich des unbegrenzten Lobes bewußt gewesen. Je mehr wir in der Entwickelung unseres künstlerischen Interesses fortschreiten, um so verhaßter sind uns Phrase und leerer Pompast. Die Deutschnatur will Inhalt und eine sich mit ihm und seinem Werthe deckende Form, — nicht nur die letztere. Paganini aber und Ole Bull weisen, wie schon betont, ausschließlich Formenvollendung auf und stehen im Uebrigen dem Inhalte ohnmächtig — um nicht zu sagen: feindlich! — gegenüber. — So gelangen wir denn zu dem Urtheile, daß jene beiden Violin-Virtuosen zwar zeitgemäße Erscheinungen waren, — allein vom modernen Kunst-Standpunkte aus weit hinter Joachim zurückstehen. Mögen sie auch in technischer Hinsicht den letzteren überflügelt haben, — wir haben die segensreiche Ueberzeugung gewonnen, daß hierin die Geheimnisse der Musik nicht zu suchen sind, sondern ein edleres Gebiet behaupten, das nicht durch die mechanische Gewandheit der Finger allein erobert werden kann. —

Joseph Joachim ist gleich seinem Partner „von der anderen Facultät", Franz Liszt, ein Kind Ungarn's. — Welchen Einfluß diese Abstammung durch die nationale Eigenart des Volkes auf das ganze Leben und seine Kunst-Anschauungen hat, betonten wir bereits gelegentlich der Besprechung Liszt's. In ihr liegt gerade der Vorzug verborgen, den wir an dem Sprößling nicht lobend genug anerkennen müssen, — die Gefühls-Empfänglichkeit, das Verständnißinnige der Auffassung. — Am 15. Juli 1831 zu Kittsee bei Preßburg in Ungarn geboren, kam Joachim schon als Knabe auf das Wiener Conservatorium, wo ihm unter J. Böhm's Leitung ein trefflicher Violin-Unterricht zu Theil wurde. Als Knabe von 12 Jahren begegnen wir ihm bereits in der Oeffentlichkeit als vollendetem Virtuosen, — ein Wunderkind, aber eines der wenigen, die gehalten haben, was sie

in jungem Alter versprachen. Wenn dem halbwüchsigen Bürschchen das Leipziger Gewandhaus die streng gezogenen, kritischen Schranken öffnete, so kann dies bei der ernsten Kunst-Auffassung dieses Instituts nur einen Beweis für die Genialität des Musen-Lieblings liefern. — Wie nun Leipzig im künstlerischen Dasein der meisten unserer Größen eine bedeutsame Rolle spielt, ja eine Art Privileg für die Schulung tüchtiger Geister mit vollem Rechte beansprucht, so fesselte es auch Joachim vornehmlich durch den damaligen Vertreter des Violinspiels am Conservatorium, den berühmten Ferdinand David. Während er bei ihm seine praktische Ausbildung erweiterte, nahm ihn M. Hauptmann in die Lehre der Theorie. Felix Mendelssohn-Bartholdy, der damalige Direktor des Leipziger Conservatoriums, dessen Interesse auf den talentvollen Jüngling gelenkt wurde, ließ ihm seinerseits ebenfalls eine kräftige Unterstützung zu Theil werden und nahm ihn als Begleiter im Jahre 1847 (kurz vor seinem Tode) mit nach London, wo Joachim seinen Weltruf begründete. —

Nach der Rückkehr von England blieb er in Leipzig und bekleidete bis zum Jahre 1850 neben seiner Thätigkeit als Concertgeiger die Stellung eines Lehrers am Conservatorium. Franz Liszt, dessen Aufmerksamkeit er auf sich zog, bot ihm eine Stelle als Hof-Concertmeister in dem seinem Direktorate unterstehenden Weimaraner Orchester an und Joachim acceptirte dieselbe dankbarst. Daß der Verkehr mit Liszt in Weimar von nachhaltigstem Einfluß für den jungen Streber war, bedarf einer Betonung nicht. Nach vierjähriger Thätigkeit siedelte er 1854 als Concert-Direktor nach Hannover über, woselbst er mit verschiedenen Unterbrechungen bis zum Kriegsjahre 1866 in segensreichem Schaffen und Wirken thätig war. — Concerttournées durch ganz Europa, reich an Triumphen und Ehren, fallen in die Zeit dieses Hanoveraner Aufenthaltes, wie auch seine im Jahre 1863 erfolgende Vermählung mit Amalie Schneeweiß, einer Landsmännin (aus Marburg in Siebenbürgen). — Wie bereits angedeutet, machten die Kriegsunruhen des Jahres 1866 dieser Episode ein Ende. Joachim siedelte nach Berlin über, das ihn seit der Zeit dauerd an sich gefessellt und mit Auszeichnungen jeder Art überschüttet hat. Abgesehen vom Doktor-Diplom, das ihm verliehen wurde, erhielt er 1869 die Professur sowie die Berufung in den Senat der Königl. Akademie der Künste; kurz darauf wurde ihm die Leitung dieses In-

stitutes als Direktor selbst übertragen, ein Amt, in welchem er bis zur Gegenwart segensreich wirkt. —

Die wenigen historischen Fakta seines Lebens werden von einer Fülle dankbarster Würdigung und verdienter Triumphe compensirt. Joachim ist einer der wenigen Männer, die bei allen Erfolgen ihres künstlerischen Daseins die Bescheidenheit wahrten. In jeder öffentlichen Leistung scheint der Meister ausnahmsweise aus sich hinauszutreten und dem gierigen Auditorium nach einiger Ueberwindung der Selbstunterschätzung einen Genuß zu bieten. Diese Zurückhaltung, welche ihn nur ehren und zieren kann, wirkt denn auch auf das Leben und seine Ereignisse zurück. Das stille Wirken, das sich nach Außen wenig documentirt, verleiht seinem Dasein den Anstrich einer gewissen thatenlosen Gleichmäßigkeit, in welcher ein Verlassen dieser Gleise Ausnahme bedeutet und von der dankbaren Mitwelt mit tausendfältigem Enthusiasmus belohnt wird. —

Man hat in neuerer Zeit in der Kritik ein gewisses Streben gezeigt, Joachim, den Geiger, Componisten und Quartettspieler, über Joachim, den Concert-Dirigenten, zu vergessen, wenigstens die letztere Qualität mit einer tendenziösen Geflissentlichkeit zu betonen. Wir wollen dem Künstler, der Alles, was er unternimmt, mit peinlicher Akuratesse und Gewissenhaftigkeit ausführt, ein Lob in seiner Funktion als Kapellmeister nicht gerade absprechen. — Wenn man jedoch die stattliche Reihe deutscher Musikdirigenten mustert und Joachim selbst als solchen mit seinen violinistischen Leistungen vergleicht, so möchte man ihm den guten Rath ertheilen, den Taktstock lieber nicht zu führen. Sein Direktorat entbehrt der Genialität, hat etwas Hausbackenes und Ernüchterndes an sich und ist nur insofern interessant, als es uns zeigt, wie ein Genie in virtuoser und compositioneller Hinsicht eine solch' große, allgemein-musikalische Aufgabe bewältigt. — Hätten wir die Auszeichnungen des Meisters in seinem eigentlichen Elemente nicht fortwährend zum Vergleiche neben uns, so würde der empfindliche Abstand schwinden und wir vielleicht zu einem erfreulicheren Resultate kommen. So aber schraubt seine anderweitige unerreichte Vollkommenheit unsere künstlerischen Anforderungen auf ein schwindelnd hohes Niveau, auf welchem uns diese Leistung allein und im Stiche läßt. —

Wenn wir diesen Punkt als aus der Materie ausgeschieden be-

trachten, bleibt uns eine Besprechung des Künstlers nach vierfacher Seite hin übrig: Joachim als Violinist, — als Lehrer, — als Quartettspieler — und als Componist. — Sollte wirklich die fragliche Bedeutung unseres Meisters für das Dirigentenamt ein trübendes Licht auf die Glorie seines Namens und Ruhmes geworfen haben, so söhnt uns das, was er in diesen vier Stadien bietet, durch die höchste Vollendung wieder aus und verwischt jenen Tadel, der durch seinen Contrast zum Lobe — dieses um so wirkungsvoller gestaltet. —

Wie wir bereits erläutert haben, vereinigt Joachim in seiner Eigenschaft als Violin-Virtuos das technische Moment mit der Verständniß-Innigkeit in unsagbar schöner Harmonie. Auf beiden Gebieten ein Meister, verwebt er sie miteinander, compensirt ihre Wirkung, die dadurch gesteigert wird, und schwächt durch diesen Ausgleich die allzuscharfen Extreme in edelster Form ab. — Sein äußerliches Auftreten athmet die größte Ruhe, ebenso wie sein Spiel nichts von jener anstrengenden Selbstaufopferung und mühevollen Arbeit verräth, die uns durch den bloßen Anblick schon den Schweiß aus den Pohren treibt. Eine gewisse Selbstverständlichkeit lagert sich über der Leistung, welche dieselbe als durchaus müheloses Elaborat hinstellt, — wir möchten sagen: Joachim zeigt im äußerlichen Vortrag eine gewisse Nüchternheit.*) — Mit ihr contrastirt nun allerdings der Inhalt des Gebotenen auf's Schärfste. Während jenes sichere Geriren den Hörer über alle Bedenken der Ueberwindungs-Möglichkeit und Zweifel an dem Gewachsensein für die gestellte Aufgabe hinwegsetzt, ihm jene für den ungetrübten Genuß absolut erforderliche Ruhe der Stimmung verleiht, wird er durch die Zaubermacht des Gefühls, über welches Joachim unumschränkt schaltet, willenlos aus einem Stadium des Affekt's in das andere fortgerissen. Er weint, lacht, kost, tändelt, wilde Leidenschaften regen sich, zum Sturme anwachsend, um ebenso spurlos zu verschwinden und der Gefühlsinnerlichkeit, der seligsten Zufriedenheit Platz zu machen. Hier tritt der

*) Von einem Concertmeister (nicht Schüler Joachim's!) wurde uns mitgetheilt, daß diese äußere Ruhe des Meisters nur Schein sei, daß derselbe von einer nicht unbedeutenden Befangenheit heimgesucht werde. — Wir halten diese Behauptung fur die müßige Erfindung eines neidischen Concurrenten, den der Ruhm d.s Besseren nicht auf seinen eigenen Lorbeern ruhen läßt. —

Ungar in Joachim völlig klar an den Tag. Nur das Leuchten des Auges und sein schwermuthsvoll-schwärmerischer Blick verräth den Aufruhr der Seele, ihren Schmerz und ihr Fühlen, ihr Durchdrungen sein von der momentanen Stimmung, — im Uebrigen gleitet Alles im Rahmen äußerlicher Ruhe dahin. Technische Schwierigkeit kennt der Meister nicht. Terzen, Octaven, Dezimen und wildestes Cadenzenwerk entquillt in klarem und distinktem Spiel dem Instrument, weittragend, ohne jede Verwischtheit oder die kleinste Schwankung zur Unreinheit. Es frappirt, ohne diese Tendenz zum Motto des Vortrags zu machen. — Wenn sich dann die Ruhe des Gefühls über die Weisen legt und friedliche Seligkeit flüstert, — dann ist es, als rührten Geisterhände mit allgewaltigem Finger das göttliche Instrument. Ein Schauer der Verzückung und des Staunens durchbebt die Brust. Das kaum noch erkennbare Verhallen des Tones, sein Anwachsen zum Höhepunkte des Entzückens, sein weiches Kosen, das doch so frei ist von süßlicher Schwärmerei und Sentimentalität, versetzen das Herz in eine Welt der ungetrübten Reine, des unbeschreiblichsten Genusses. — Wer das Glück gehabt hat, vom Künstler den Vortrag eines Beethoven'schen, Mendelssohn'schen oder Brahms'schen Violinconcertes zu vernehmen, vor Allem aber wer ihn hörte, wie er sein eigenes „Concert in Ungarischer Weise" interpretirt, dem wird dieser Genuß unvergeßlich bleiben, ein Ereigniß, das mit dem Auftreten Franz Liszt's und seiner Begeisterung getrost verglichen werden kann.

Wie der Weimaraner Heros, so hat auch Joachim sich einen großen Kreis von Schülern geschaffen. Die Begeisterung dieser Leute für den geliebten Lehrer trägt freilich nicht im Entferntesten den Anhauch jenes Cultus, den man Liszt zu Theil werden ließ und der mehr in Narrheiten und lächerlichen Mummenschanz ausartete. Ein inniges Geistes- und Gefühlsband schlingt sich hier um beide Theile, das bei Liszt nie möglich gewesen wäre. Hierfür war dieser Meister im Gefühl zu abgestumpft, die Charlatanerie und Eitelkeit hatte bereits zu tiefe Wurzeln geschlagen, als daß das Herz solche Beziehungen zugelassen hätte. Liebenswürdigkeit war wohl vorhanden, — aber sie reichte nicht tief, sie war äußerlicher Natur, ein überglasirter Formencultus, der jedes Nähertreten durch Herauskehren aristokratisch künstlerischer Unnahbarkeit ängstlich abwehrte. Während daher die Schüler Liszt's ausschließlich von der Begeisterung getragen

wurden, verbindet sich bei Joachim's Jüngern mit dieser die Liebe und natürliche Verehrung des Meisters. Daß diese Gefühlsmaximen im Charakter des Lehrers zu suchen sind, ist selbstverständlich. —

In der Auswahl seiner Schüler ist Joachim vorsichtig. Nur vielversprechende Talente, — womöglich schon Genie's, werden in seinen Kreis aufgenommen und erhalten von ihm die letzte Feile. Was aus seiner Schule entlassen wird, ist reif für die Welt und ihre Anforderungen. Er hat der Kunst eine große Anzahl der tüchtigsten Leute geschenkt; dafür wird sie ihm ebenso dankbar sein, wie für seine eigenen Leistungen. —

Eine besondere Abart des Virtuosenthums, das in Folge der eigenartigen Vollendung durch Joachim auch eine selbständige Erwähnung erfahren muß, ist das Quartettspiel. — Seit langen Jahren hat sich eine Meister-Geviertschaft unter dem Vorsitze unseres Künstlers zusammengethan, welche den Zweck verfolgt, die Kammermusik zu cultiviren, vor Allem sich der Pflege des Quartetts zu widmen. Sie besteht aus Joachim (erste Violine), d'Ahna (zweite Violine), Wirth (Viola) und Hausmann (Violoncello). Bei der Bekanntheit dieser Künstlerschaar und ihres Ensemble's (vergl. auch die Besprechung von Johannes Brahms) bedarf es eigentlich ihrer Kritik nicht. Daß sie Unübertroffenes bieten und im Ensemble, wie der Einzelleistung phänomenale Erscheinungen sind, weiß ein Jeder, der sie gehört oder von ihnen gelesen hat. — Nur die Eigenart des Joachim'schen Spieles scheint uns auch nach dieser Seite hin einer Erwähnung würdig. Sie divergirt selbstverständlich von seinem Solospiel, obgleich in der discreten und bescheidenen Haltung des Instrumentes verwandtschaftliche Beziehungen zwischen beiden Phasen sehr wohl auffindbar sind. — Wir gewahren im Streich-Quartett die seltsame Erscheinung in fast regelmäßiger Wiederkehr, daß die erste Violine ihre Aufgabe als stimmführendes Instrument vergißt und sich zum reinen Soloinstrument auch in denjenigen Partien vordrängt, welche ihr eine begleitende Rolle zuschreiben, sodaß sie die anderen Partner überschreit und hierdurch namentlich in der polyphonen Durchführung der einzelnen Theile diese unkenntlich macht. Dem Quartette wird so der Schmelz und Zauberreiz benommen, der eben in der Bescheidenheit und Coordination der Einzelstimmen zu suchen ist. Meist ist dieses Mißverstehen der Aufgabe in künstlerischer Eitelkeit zu suchen,

die gewöhnt ist, das erste Wort zu reden und sich mit dieser Schwäche am unrechten Orte breit macht. — Eine musterhafte Vermeidung dieser Klippe zeigt sich bei Joachim. Er ordnet sich völlig dem Ganzen unter und ist doch tonangebend. In der Melodie tritt eine durchgeistige Auffassung an den Tag und hebt sich doch nur unmerklich von der Begleitung ab. Alles ist mit ihr verwoben. In dem lebhaften Wechsel der stimmführenden Instrumente gelegentlich der polyphonen Verarbeitung der Hauptmotive gleiten die Rollen von Einem zum Andern, sodaß nur die Klangfärbung die momentan herrschende Stimme verräth, sonst Nichts. Das Ganze wickelt sich ab mit denkbarster nonchalance, mit mustergiltiger Gleichmäßigkeit. Nichts Geziertes, nichts Störendes unterbricht den einheitlichen Stimmungs-Akkord. Die technische Seite erscheint als leicht hingeworfene Skizze, während im melodischen Theile die Violine Joachim's jenes bestrickende Anrecht geltend macht, das wir bereits beim Solospiel begeisterten Mundes priesen. — So überträgt sich die persönliche Bescheidenheit auch auf den Künstler und seine Leistungen. Sie zeitigt einen Genuß, der seines Motiv's wegen in den Tagen unserer unbescheidenen Mache um so wohlthuender wirkt und den Intentionen des Componisten, wie der Kunst selbst gerecht bleibt. —

Die produktive Seite Joachim's ist geflissentlich bisher unbeachtet geblieben, da wir uns derselben mit einiger Ausführlichkeit widmen wollen. Wie der Titel dieses Essays besagt, wenden wir uns ohne Berücksichtigung der übrigens sehr spärlich erschienenen übrigen Compositionen — darunter sein op. 3: Violin-Concert in einem Satz (G-moll) und op. 4: Ouvertüre zu „Hamlet" für großes Orchester! — der Hauptschöpfung unseres Meisters zu, seinem „Concert in Ungarischer Weise", op. 11 in D-moll (erschienen bei Breitkopf & Härtel, Leipzig und dem Freunde Johannes Brahms gewidmet), um dasselbe einer genaueren Besprechung zu unterziehen. —

Es geht uns mit diesem Werke so, wie mit der großen „Ungarischen Phantasie" Franz Liszt's. Wir gewahren den Componisten im Gewande seiner Nationalität, als Vertreter derselben und Apostel, der mit göttlicher Zunge redet. — Die Gegenwart verhält sich dem opus gegenüber in ihrer Anerkennung reservirt; man tadelt an ihm die breite Anlage, den düsteren Mysticismus, der sich namentlich im

ersten Satze breit macht, und findet es an manchen Stellen geschraubt. — Diese Aussetzungen sind mehr oder minder aus der Luft gegriffen und schreiben sich auf den Umstand zurück, daß man das Concert wegen seiner namlosen technischen und interpretatorischen Schwierigkeiten zu selten hört. Allerdings stellt es eine Arbeit dar, die nicht auf den ersten Blick übersehen werden kann; allein von Unverständlichkeit und zu breiter Anlage kann nicht die Rede sein. Der eingewobene Mysticismus, der jeder Geschraubtheit entbehrt, sucht seinen Ursprung in der nationalen Eigenthümlichkeit, die hier ihre Verkörperung in Tönen findet. — Der Einzige aber, der bis heutigen Tag's als würdigster und angemessenster Interpret fungirt, ist — Joachim selbst. —

In der Einleitung des ersten Satzes erhalten wir eine klare Exposition. Zwei Motive wechseln mit einander ab, daß erste von unendlicher Wehmuth und schwärmerischer Klage durchdrungen, das zweite eine resignirte und doch glückliche Ruhe in sich tragend, die im weiteren Verlaufe ihrer Schilderung ein heißes Sehnen repräsentirt und kurz vor dem Einsatze des Solo-Instrumentes in wonnigen Frieden zurücksinkt. Wie eine Herausforderung zu neuem Gefühlssturme klingt der Beginn der Principal-Violine. Die heftige Steigerung erreicht in schmerzvollem Anwachsen einen Höhepunkt des eindringenden Conflikte und sinkt dann mit allmählich sich abschwächendem, störrischem Wühlen herab zur dumpfen Klage des ersten Thema's, den Schluß des zweiten Motiv's in Moll wehmüthig anrührend. Ein wildes Erwachen der Leidenschaft (das sich im Sextolen-Rytmus kund giebt) füllt den Raum zwischen Thema 1 und 2, bricht plötzlich ab und lenkt in gemäßigterer Taktart zu letzterem über, das nunmehr sich in seinem ganzen bestrickenden Zauber breit macht. Beschlossen wird der erste Theil mit einem zwischen Grollen und Jauchzen sich unvermittelt hin und her bewegenden Gefühlswallen, welches das Tutti in scharfem Fortissimo aufnimmt und erst allmählich in eine weichere Einheitsstimmung lenkt. — Im zweiten Theile wiederholt sich unter Hinweglassung der Durchführung und ihres rasenden Passagenwerkes — wobei auch ein neues originelles Ungarnmotiv in nebensächlicher Gestaltung auf der Bildfläche erscheint! — dasselbe Schauspiel. Grandios nehmen sich (zwischen Buchstabe G und H) die chromatischen Oktaven-Passagen aus, die einen titanenhaften An-

sturm verrathen. — Den Schluß leitet Joachim mit einer langen, technisch denkbar schwierigen Cadenz ein, deren volle Akkorde und rastloses Wühlen er durch zeitweiligen Eingriff vereinzelter Orchester-Instrumente in der Großartigkeit der Wirkung nach erhöht. Die Steigerung bis zum Fortissimo und voll accompagnirenden Orchester wird auf kurze Zeit (Buchstabe K) durch das klagvoll-verzerrte zweite Thema unterbrochen, um dann im wildesten Effekte unter chromatischen Oktaven-Passagen des Solo-Instrumentes —, denen sich das Orchester anschließt —, und dem Quintendonner der Tympani zum Abschlusse zu gelangen, das Herz in höchster Erregung der einstürmenden Conflikte zurücklassend. —

Einen eigenartigen Contrast zur leidenschaftlichen Stimmung des ersten Satzes bietet die eingeschobene variirte Romanze. Nicht den mindesten Anklang an die groteske Gewalt des ersten Theiles gewahren wir hier. Alles ist melodiös, — aber nicht melodiös im gewöhnlichen und alltäglichem Sinne, — es trägt die Eigenart des nationalen Temperamentes in sich. Die Weisen und Modulationen sind gewählt und mit charakteristischer Rytmik ausgestattet. Oft tritt die Solo-Violine accompagnirend hinter das stimmführende Orchester zurück und erinnert durch ein leise gehaltenes Jauchzen an ihre Existenz, — sie giebt scheinbar ihr inneres, glückliches Wohlbehagen an dem vom Orchester gezeichneten Stimmungsbilde zum Besten. Gegen das Ende hin verläßt sie diese Position, das erste Wort redend und verhallt mit unsagbarem Schmelze in flüsterndem Gekose.

Und nun der letzte Satz! — „Finale alla Zingara“! — Dies Motto besagt Alles! — In czardasähnlicher Charakteristik feiert hier Joachim sein Ungarn. — Wildromantisch, kosend, neckisch, idyllisch, grotesk, — in buntem Wechsel und drängender Aufeinanderfolge reiht sich Bild an Bild. Aus Allem spricht Muthwille, Trotz und Begeisterung. Temperamentvoll gehalten bis zum Schlusse, schlägt dieser mit kräftiger Steigerung plötzlich in Dur um und reißt in wildem Wirbel Alles mit sich fort. Man kommt nicht einen Moment zur Besinnung. In athemloser Spannung bleiben Ohr und Herz bis zum Ende von ewig neuen, sprudelnden Reizen unterhalten. In das Jauchzen stimmt der Mund willig ein, und derjenige, der nicht vom packenden Zauber dieser Heißgluth erfaßt wird, besitzt kein Verständniß für das abwechselungsreiche Fühlen einer poesievollen Nationalität. — —

Wir stellen Joachim's „Concert in Ungarischer Weise" ohne Bedenken als eines der größten und schönsten Werke der Violin-Literatur hin. Selbstverständlich bleibt hierbei die unerreichbare Trias Beethoven-Mendelssohn-Bruch ausgenommen. — Das, was in erster Reihe umwundenes Lob verdient, ist die edle Haltung, die jedem Gemeinplatz, jeder Trivialität scheu aus dem Wege geht und mit aristokratischer Souveränität dem hohen Ziele zustrebt. Die Orchestrirung ist meisterlich gehalten, an manchen Stellen etwas stark, daher mit großer Decenz seitens des Dirigenten zu leiten. — Daß die Principal-Stimme geigenmäßig geschrieben ist, braucht wohl beim Meister seines Instruments nicht erwähnt zu werden. Trotzdem aber das Passagenwerk, überhaupt die ganze Technik, schulgerecht liegt, ist sie in Folge der Weitgriffigkeit, Mehrstimmigkeit und der wechselreichen Tempi denkbar schwierig. Dazu gesellt sich noch die mehr als difficile Auffassung, von welcher der Eindruck des Ganzen abhängt. Wer nicht die Fähigkeit besitzt, all' diesen Erfordernissen zu entsprechen, wird sich nie an das Werk wagen dürfen Selbst die Schüler Joachim's, die dasselbe unter des Componisten eigener Leitung einstudirt haben, vermögen in ihrer großen Mehrzahl den genannten Intentionen nicht gerecht zu werden. — —

Von Nah und Fern strömt die kunstsinnige Welt nach der Metropole des Reiches zusammen, wenn Joachim selbst die Violine zur Interpretation seines Riesenwerkes in die Hand nimmt. Andächtig lauscht man seiner Verkündung. Man träumt den Traum der Wonne, des Schmerzes, des Entsagens und der Vernichtung. In tausend Herzen regt sich ein einheitliches Fühlen, eine zu stürmischem Entzücken anwesende Begeisterung. — Ja, hier lebt noch eine wahre, echte und edle Künstlernatur, welcher die Triumphe des Lebens die höchste Zier, — die Bescheidenheit, nicht benahmen. Je mehr sich das arrogante Kunst-Proletariat an's Ruder der Musik-Verhältnisse drängt, — je mehr das große Maul und die jämmerliche Reklame den inneren Werth in Schatten stellt und sich breit macht, — um so glücklicher können wir uns schätzen, Leute wie Joachim zu besitzen. Wir wissen den Grund unserer Sympathien für diesen Meister. Der Dumme und Beschränkte — und an solchen Käuzen

besitzen wir allzeit einen bedeutenden Ueberfluß! — spricht dann von räthselhafter Voreingenommenheit. — Es ist ein Segen, daß jeder Mensch, der Kluge wie der Dumme, in seinem Innern ein Kriterium besitzt, das ihm nolens volens die Wahrheit sagt. Diese Wahrheit aber bleibt wahr, mag er ihr zwanzig Mäntelchen umhängen, — noch so viele Motive unterschieben. Und der Vorzug des Klugen ist, daß er diese selbstbetrügerische Procedur am Dummen still beobachten, für sich selbst aber aus ihr ein Facit ziehen kann, welches seine vernünftigen Ansichten unterstützt. —





Cyrill Kistler.

(Aus des Verfassers Tagebuche.)

„Verachtet mir die Meister nicht
„Und ehrt mir ihre Kunst!
„Was ihnen hoch zum Lobe spricht,
„Fiel reichlich euch zur Gunst.
„Nicht euren Ahnen noch so werth,
„Nicht eurem Wappen, Speer noch Schwert:
„Daß ihr ein Dichter seid,
„Ein Meister euch gefreit,
„Dem dankt ihr heut' eur' höchstes Glück.
„D'rum, denkt mit Dank ihr d'ran zurück,
„Wie kann die Kunst wohl unwerth sein,
„Die solche Preise schließet ein? —
„Daß uns're Meister sie gepflegt,
„G'rad recht nach ihrer Art,
„Nach ihrem Sinne treu gehegt,
„Das hat sie echt bewahrt:
„Blieb sie nicht adelig, wie zur Zeit,
„Wo Höf' und Fürsten sie geweiht,
„Im Drang der schlimmen Jahr'
„Blieb sie doch deutsch und wahr."

Hans Sachs-Wagner: „Meistersinger."

Es war im Frühjahre 1884, als von dem kleinen Sondershausen im Herzen Thüringens, dem Eldorado der Kunst, das Gerücht sich verbreitete, dort lebe ein genialer Componist, der sich Cyrill Kistler nenne, ein Schüler Richard Wagner's sei — wie man eben von Schülern Wagner's reden kann! — und soeben den letzten Federstrich

an einer großen Oper vollendet habe. Dieses Tondrama — so verlautete aus den Orchesterproben und dem Munde sachverständiger Autoritäten! — sei ein Werk, das Viel verspreche. Der Wagner'sche Styl sei für dasselbe selbstverständlich maßgebend, allein nicht in übertriebener Form und ohne Epigonenthum. Das Ganze aber trage den eigenthümlichen Titel: „Kunihild" oder „Der Brautritt auf Kynast!" —

Diese Nachrichten trafen mich damals in Leipzig, wo ich dem Kunst- und wissenschaftlichen Studium oblag und veranlaßten mich zu einem kleinen Abstecher nach Thüringen. Der Name des geliebten Sondershausen, in dem ich der Kindheit wonnigen Traum geträumt, in welchem durch den genialen Erdmannsdörfer die künstlerischen Ideale meines Herzens zur vollen Blüthe entfaltet worden waren, und das seit der Zeit einen dauernden Platz in meinem dankbaren Gemüthe erhalten hatte, genügte, unterstützt von einer halb wissenschaftlichen, halb persönlichen Neugier, meinen Entschluß zu festigen.

Ich traf zur Generalprobe der „Kunihild" rechtzeitig ein und erhielt durch die liebenswürdige Vermittelung des mir persönlich gut bekannten Hofkapellmeisters Professor Schröder einen trefflichen Parquetplatz. — Sondershausen glich einem Bienenneste. Hunderte von musikverständigen und bekannten Capacitäten schwärmten aus und ein, um bei Tage sich durch die herrliche Natur für den Genuß des Abends zu stärken. Da sah man den Intendanten des Weimaraner Hoftheaters, Kapellmeister Levi aus München, Prof. Ehrlich und Wilh. Tappert aus Berlin, Moritz Wirth aus Leipzig, eine große Anzahl von Theater-Direktoren, Kapellmeistern und Vertretern der Presse, welche neben vielen anderen kritischen Autoritäten erschienen waren, um dieses neue Kind deutschen Schaffens aus der Taufe zu heben und mit scharfem Blicke auf seine Lebensfähigkeit zu prüfen. —

So rückte denn der Abend der Hauptprobe heran. —

Der Zuschauerraum des Fürstl. Hoftheaters war bereits vor dem officiellen Anfange von einem distinguirten und meist der Geistes-Aristokratie angehörenden Publikum völlig besetzt. Die Dekoration des ersten Aktes, den Burghof auf Kynast darstellend, wurde bei offener Scene in der Letztfeile hergerichtet. An einem kleinen Tischchen der rechten Seitencoulisse, auf dem die Partitur der „Kunihild"

lag, saß der Componist Cyrill Kistler und traf seine Anordnungen als Regisseur.

Es war eine stattliche Gestalt mit wohlgepflegtem Körperumfang. Das Antlitz, das lange Locken in gefälliger Gruppirung umrahmten, trug scharf geschnittene Züge. Eine kühngebogene Adlernase, ein stechendes Auge und ein unendlich gemüthvolles Lächeln um den Mund, das waren die charakteristischen Merkmale dieses sympatischen Künstlergesichts, dessen Strenge in eine anheimelnde Liebenswürdigkeit umgewandelt zu sein schien, als ich das erste Wort seines Mundes in breitem bayrischem Dialekte vernahm, und Kistler, vor dem Theatermeister stehend und verzweifelnd sich in die Haare fassend, ausrief: „Jessas, Jessas, — Kinder, was schafft's ihr denn da? Ueber die Leiste kann ja die alte Mähre net springen!" — Ich empfand ein außerordentlich wohlwollendes Gefühl für diesen Mann, ohne eine Note gehört zu haben. Das Vertrauen zu seiner Schaffenskraft hatte sich durch den bloßen Eindruck des Gesichtes bei mir eingeschlichen und ich beschloß bereits jetzt, dieser persönlichen Voreingenommenheit durch einen Besuch bei Kistler weiteren Nährstoff zu geben. —

Die Generalprobe verstrich mit ausgezeichneten, vom Componisten selbst herbeigerufenenen Kräften fast ohne Unterbrechung und bedeutete für ihn bereits vollen und ungeschmälerten Erfolg. Zu zahllosen Malen an die Rampe gerufen und mit Lorbeerkränzen bedacht, steigerte sich der Enthusiasmus mit jedem Akt und bildete die Feuertaufe durch ein Auditorium, das sich wohl selten privilegirter und vornehmer eingefunden hat. —

Mir selbst ging es eigenthümlich. Ich stand damals auf der Grenze, mit meiner mir eingepflanzten classischen Einseitigkeit zu brechen und der Anerkennung für die neuzeitliche Richtung allmählich Geltung zu verschaffen. So beschwor die Vorführung der „Kunihild" dieses Dilemma, an welchem ich laborirte, auf's Neue. Ich fühlte, daß die Musik einen tiefen Eindruck in meinem Herzen hinterließ und eine Vorahnung befiel mich, daß diese Kunstideale mich einst voll begeistern könnten. Allein der traditionelle, langgepflegte Classicismus opponirte in letzter krampfhafter Reaktion gegen das aufwallende Anerkennungsgefühl und wehrte sich verzweifelt vor dem siegreich eindringenden Neuling. —

Am 20. März 1884 fand die erste öffentliche Aufführung statt. — Wie sich in kleinen Städten, wo das Parteigetriebe ein regeres ist und die Opposition kein Mittel scheut, den Gegner zu vernichten, bei irgend welchem größeren Ereigniß ein scharf gesondertes Pro und Contra bildet, so hatte es auch bei dieser Gelegenheit an Intriguen mannigfachster Art nicht gefehlt. Es gingen jedoch dieselben ausschließlich von Personen aus, welche ein wirklich ernstes Wort nicht mitreden konnten und den kleinlichen Oppositionsneid in persönlicher Gehässigkeit zu Tage treten ließen. — Die Première schlug mit ihrem sensationellen Erfolge den dubiosen Geistern in's Gesicht und brachte sie schneller zum Schweigen, als irgend eine Gegenkritik in demonstrativer Weise hätte vollziehen können. Die weiteren Aufführungen trugen eine ebenmäßige Steigerung dieses Erfolges davon, der bald in die Spalten der Tageszeitungen drang und hier eine so rückhaltlose Anerkennung fand, wie sie gewiß selten einem Tondichter bei dem ersten großen Produkte seiner Muse zu Theil geworden ist. —

Wenn ich mich hier der eigenen Kritik enthalte, so geschieht dies, weil ich den Verdacht eines persönlichen Cultus unter allen Umständen vermeiden will. Von den zahllosen kritischen Besprechungen, welche mehr oder minder rückhaltlos dem genialen Tondichter zujubeln,*) erwähne ich ausschließlich zwei, die mir vor allen Anderen würdig erscheinen und das Sachliche mit der inneren Güte verbinden. — Zunächst führe ich zur Aufklärung der ziemlich complicirten Handlung eine Schilderung derselben in einer größeren Zeitung Thüringens an, welche in klarer, verständlicher Fassung folgendermaßen schreibt:

*) So Zeitschrift „Parsifal". — Wilh. Tappert im „musikalischen Wochenblatte", Leipzig. — „Leipziger Tageblatt." — „Hallische Zeitung." — „Nordhäuser Zeitung." — „Nordhäuser Courir." — „Regierungsblatt des Fürstenthums Schwarzburg-Sondershausen." — Der „Deutsche", Zeitung für Thüringen und den Harz. — „Münchener Signale für Theater und Musik." — „Magdeburger Zeitung." — „Berliner Börsen-Courier." — „Tägliche Rundschau." — „Theatralische Rundschau." — „Das deutsche Theater." — „Das Echo vom Gebirge." — „Der Günz- und Mindelbote." — u. A. m —

„— Der Vater der Kunihild hat die Burg Kynast einst erobert. Er hat vor der Geburt seines einzigen Töchterleins (das ihm nach einer Prophezeihung im Alter geschenkt werden sollte) gelobt, das nur derjenige Ritter einst sein Kind heimführen dürfe, welcher den die Burg umgebenden Felswall, dessen Gestein in die Wolken starrte, umreiten würde. Bedingung war noch, daß Keiner das Fräulein zuvor dürfte gesehen haben. Viele Edle haben ihr Leben gewagt, alle sind von den Klippen hinabgestürzt und elend umgekommen. Da vertraut Jutha, des Burgvogtes Töchterlein, ihrer Herrin das Geheimniß des Burgzaubers an, soweit sie dasselbe kennt, wodurch in Kunihild der Entschluß reift, dem Schicksal Trotz zu bieten und demjenigen Werber die Hand zu reichen, dem sie in Minne zugethan sein werde. Sigun meldet sich zum Brautritt. Er hat noch einen Zwillingsbruder, der ihm aufs Haar ähnlich ist; diesen hat Jutha unlängst im Walde bei einem Klausner getroffen und sich mit ihm verlobt. Sigun muß, dem Brauche gemäß, beschwören, daß er unvermählt und unverlobt sei. Jutha behauptet aber, er sei ihr Verlobter. Kunihild glaubt sich betrogen und befiehlt, ihrem gefaßten Vorsatze zuwider, den schauerlichen Ritt. Ein Schrei des Entsetzens verkündet den Sturz des kühnen Reiters. — Es ist Nacht. Kunihild, die sich ob des bösen Ausganges Gewissensbisse macht, will sich heimlich zum frommen Klausner schleichen, um sich Raths bei ihm zu erholen. Dieser sitzt im Mondscheine vor seiner Thür und meiselt an einer Inschrift. Aus seinem Selbstgespräch erfährt Kunihild nicht nur, das der Mönch ein früherer Ritter ist, der auch um sie gefreit hat, sondern sie erlauscht auch die Fortsetzung des Burggeheimnisses, daß nämlich nur demjenigen Ritter der Brautritt gelingen werde, der ihn auf einem weißen Rosse ausführe; doch müsse ihm dies Geheimniß unbekannt sein. Als der tückische Mönch gewahrt, daß er belauscht und sein Geheimniß entdeckt ist, will er Kunihild tödten, wird aber durch Kunibert, Sigun's Bruder, daran verhindert. Kunihild und ihr Retter erglühen in Liebe für einander; erstere erfährt von dem Geliebten, der sie für eine andere Kunihild hält, daß er den Ritt auf den Kynast zu wagen gekommen, und daß sein Pferd der weiße Zelter seiner Mutter sei. — Später kommt auch Jutha zur Klause. Sie trifft dort Sighardt, ihren Verlobten, und hält ihn anfangs für den Geist des verunglückten Sigun. Von ihm hört sie, daß er der Sohn des früheren rechtmäßigen Besitzers der Burg Kynast ist und daß er nebst seinen Brüdern dem Vater gelobt hat, den einstigen Güterraub zu rächen. Jutha vermag nicht, seinen Sinn zu ändern: ihre Liebe verkehrt sich daher in Haß. — Im dritten Aufzuge erscheint Kunibert auf weißem Rosse in der Burg. Ihm gelingt der Brautritt. Vom Jubel des Volkes begrüßt, wird er der verschleierten Braut entgegengeführt. Doch zu allgemeinem Erstaunen schlägt er deren Hand aus. Das sollte die dem Vater gelobte Rache sein. Kunihild lüftet den Schleier und er erkennt seine Geliebte aus der Thalschlucht. Nachdem er deren harte Schicksalsprüfungen erfahren,

erachtet er seinen Eid für erfüllt. Als sich nun Beide in seeliger Umarmung halten, dringt plötzlich Sighardt zum Thore herein. Er will nichts von Versöhnung wissen und ersticht seinen Bruder im Zweikampf, Kunihild stürzt sich von der Mauer herab und Jutha fällt entseelt zu Boden."

Eine der besten und sachlichsten Recensionen über die Bedeutung der „Kunihild" enthält die „Wiener musikalische Zeitschrift" (Kastner) vom 24. September 1887, in welcher sich Arthur Seidl hören läßt, wie folgt:

— „Gäste kamen und Gäste gingen" — so könnte es von den mancherlei Opern wohl heißen, welche wir nach Wagner's Vorgang nun schon über deutsche Bühnen haben wandern und nach einem mehr oder weniger ephemären Welt=Bretter=Dasein wie eine Sternschnuppe wieder haben verlöschen und am Horizont hinabsinken sehen. Da drängt sich uns doch unwillkürlich die Frage auf, warum man denn ein so bedeutendes Werk, wie das in der Ueberschrift genannte, nach nur dreimaliger Aufführung im Jahre 1884 auf der Hofbühne zu Sondershausen wieder ad acta legen und bisher an anderen deutschen Operninstituten so gründlich hat ignoriren können?

Was unser Werk vor allen übrigen nach Wagner auf dem Plan erschienenen Erzeugnissen ähnlichen Genre's so wesentlich zum Besseren auszeichnet, das ist die ganz vorzügliche Dichtung, welche sich der Componist zum Vorwurf genommen hat, ein Umstand, der allein schon seiner Befähigung zum dramatischen Componisten ein ungemein glänzendes Zeugniß ausstellt. An einer anderen Stelle (N. Zeitschrift für Musik) werde ich Gelegenheit nehmen, mich über diese hochinteressante und tiefsinnige Dichtung, über deren ideellen Gehalt und dramatischen Werth sich eine ganze Abhandlung schreiben läßt, eingehender zu verbreiten. Wie erbärmlich und schaal nehmen sich doch gegen diesen Kunihild=Text die Textbücher eines Bunge=Neßler'schen „Otto der Schütz", eines M. E. Sachs'schen (NB. eines Wagnerianers!) „Palestrina", oder gar eines Leythäuser'schen „Pomposaner" (lauter auf deutschen Bühnen bereits aufgeführte Opern!) aus! Wie unvergleichlich, ja unendlich hoch steht unser Drama da über einem Hofmann=Rüfer'schen „Merlin", und selbst über dem Lipiner=Goldmark'schen „Merlin"!

Ich erkläre die Textdichtung „Kunihild" des leider anonymen, ungemein begabten Dichters — einer in Münchener Wagnerianerkreisen gar wohl bekannten und nur immer viel zu bescheidenen Persönlichkeit*) unbedingt für einen der bedeutendsten, wo nicht den bedeutendsten und zwei=

*) Cyrill Kistler ist nicht etwa Dichter und Componist in einer Person, wie schon Mancher meinte. Ueber eine Genossenschaft zwischen „Tondichter" und „Sprachdichter" vgl. die Ansichten Wagner's: Ges. Schr. III, S. 192 Anm. und IV, S. 260 f.

fellos besten Text der nach Wagner's „Parsifal" auf deutschem Markte erschienenen Operndichtungen. Die Allitteration findet in ihr durchaus sinngemäße, correcte und ungemein glückliche Anwendung; die Sprache selbst ist eine hochpoetische, ungemein schöne und durchaus gesunde, die Diktion zwar knapp, aber überaus warm und von großem Schwung; vor allem aber pulsirt ein frisches dramatisches Leben in ihren Adern und das ist doch schließlich das Beste, was man von einem Nach-Wagner'schen Musik-Drama sagen kann und was man von den Nach-Wagner'schen „Opern" leider bisher in der Regel nicht sagen konnte.

Finden wir nun schon beim Dichter, daß er auf Wagner'schen Bahnen wandelt, daß sein Text schlechterdings nicht mehr Libretto genannt werden darf, sondern den Standpunkt des „musikalischen Dramas" als solchen vertritt (wenn er selbst auch sein Werk bescheiden genug „Oper" nennt), so müssen wir desgleichen auch beim Musiker konstatiren, daß das, was er uns in seinem Werke zur Beurtheilung vorlegt, absolut nicht mehr als Oper gelten darf, wie es denn auch durchaus keine „Finales" — wie H. Dorn einmal gemeint hat — oder „Nummern" mehr aufweist. Auch die Musik ist ganz im Wagner'schen Geist und streng nach Bayreuther Principien concipirt — und das sollte doch jetzt, in *unseren* Tagen nachgerade als ein unbedingtes Lob derselben aufgefaßt werden! Denn was kann ein Componist wohl Besseres thun, als sich auf diesen Standpunkt stellen? wenn er nur in dieser Sphäre originell genug bleibt und überall sicher, kräftig und gesund auftritt, wie Tappert dies von Kistler einmal sagt und wir ihm getrost bestätigen können. Den Chor wendet er an *wie* Wagner. Wie so denn dies? werden da sichtlich erschrocken gar manche musikalische und andere „Pfahlbauern" entgegenrufen. Oder: Halt! werden sie bei sich denken — er wendet ihn wohl *gar nicht* an, eben *wie dieser*. Ich betone aber: der Chor findet bei ihm ganz dieselbe Verwendung wie bei Wagner und nicht etwa *gegen* das Wagner'sche Princip strikter Observanz, welchem — nach der Ansicht so Vieler — der „Meister" selbst nur zu oft ein Schnippchen geschlagen haben müßte, sondern im vollen Einklang mit dessen Grundtheorie, als welche der Chor auch im musikalischen Drama von Anfang an überall da gestattet ist, wo er eben *dramatische* Berechtigung hat — ein Gemeinplatz für den kundigen und überzeugten Wagnerianer, eine völlig neue, vielleicht „sensationelle" Weisheit für jedes Feuilleton! Ebenso wie bei Wagner spielt das Leitmotiv und der durch dasselbe bedingte musikdramatische Styl die erste Rolle auch in unserem Musikdrama: Alles ist in seinen lebendigen dramatischen Fluß mitaufgenommen und aus der formell abgeschlossenen Opern-Arie, oder Ensemble-Nummer zur *dramatischen Scene* aufgelöst. Es mögen etwa 25—30 solcher besonderen Leitmotive und selbstständigen Themen sein, welche in dieser Weise vom Componisten ungemein geschickt verwendet und verarbeitet worden sind. Kistler erweist sich besonders hierin als ein echter und berufener Jünger der Bayreuther Meisterschule.

Denn, sind seine Motive auch nicht alle gleichartig gerathen, und sind sie auch nicht sämmtlich von so zweifellos sicherer Gestaltung, wie die Wagner'schen Themen, so sind sie doch von großer Prägnanz und namentlich durch ihre Verwebungs-, Durchführungs-, Umkehrungs-, Verkürzungs- und Verlängerungs-Fähigkeit 2c. echte Leitmotive, die dem Componisten wirklich alle Ehre machen. In Sonderheit tritt dieser Vorzug gelungener Anwendung und einer glücklichen Combination bedeutsamer Motive hervor in den drei Vorspielen und sonstigen Interludien, wie er denn hier ganz im Sinne Wagner's schreibt und den modernen, ich möchte sagen (dramatischen) Vorspiel-Styl aus dem ff beherrscht. Die musikalische Einleitung zum ersten Act und damit zum ganzen Drama ist freilich — ich will nicht sagen: überhaupt zu kurz ausgefallen, sondern vielmehr — im Ganzen zu kurzathmig; aber sie ist doch von ungemein genialem Wurf; vor allem aber ist im Vorspiel zum dritten Aufzug der specifische Vorspiel-Carakter ganz vorzüglich getroffen und läßt den Meister erkennen. Einen weiteren Vorzug des dramatischen Componisten Kistler bildet seine beinahe durchweg ganz ausgezeichnete Declamation. Es ist nicht nur das „wie er sich räuspert und wie er sich spuckt", was er da seinem Meister Wagner „glücklich abgeguckt" hat, sondern es ist echt Wagner'scher G e i s t in höchst selbstständiger Form. Mögen ihm auch hier und dort noch bedenkliche Mängel oder doch Nachlässigkeiten und Unebenheiten mit untergelaufen sein, auf diesem Gebiete können alle Nach-Wagner'schen dramatischen Collegen nur von ihm lernen. Einen dritten Vorzug endlich möchten wir in seiner ebenso originellen wie gewählten Harmonik erblicken. Zwar mag zunächst die allzuausgedehnte Verwendung des Terz-Quart-Sext-Accordes, namentlich in modulatorischer Hinsicht gerechter Weise auffallen, auch hätte Kistler mit dem verminderten Sept-Accord etwas sparsamer umgehen können (wobei ich ihm zugleich bemerken muß, daß ein gebrochener und in seine Intervalle zerlegter 7° Accord noch lange keine Gesangsmelodie ist!); im Ganzen muß ich aber Tappert doch von ganzem Herzen beistimmen, wenn er in seinem Referat über die Sondershäuser Aufführung des Werkes über unseren Componisten schreibt: er befinde sich „als Harmoniker (fast?) immer auf Entdeckungsreisen". Wirklich ist er in dieser Hinsicht nicht der Schlechtesten einer. Was schließlich die Melodik betrifft, so ist dieselbe hin und wider etwas zu dürftig ausgestattet; es kommen da manche Dinge vor, die einem echten Wagnerianer nicht mehr unterlaufen sollten und geberden sich namentlich gewisse Sechzehntel- und andere Passagenläufe allzu conventionell und nichtssagend. Aber vermag das unser Urtheil und den günstigen Gesammteindruck zu trüben? Gewiß nicht! Es sind eben die S o n n e n f l e c k e n an der — S o n n e. Leider muß ich alle diese Urtheile ohne Zuhilfenahme einer Partitur formuliren und vermag insbesondere über die Instrumentation, die mir von allen Seiten als üppig, kräftig, blühend und bedeutend gerühmt wird, gar nichts weiter zu sagen, da ich der damaligen Aufführung des Werkes nicht angewohnt habe und mir vor-

derhand nur ein Clavierauszug (erschienen bei E. W. Fritzsch in Leipzig) zur Verfügung steht.

Alles in allem zeugt die musikalische Behandlung in Kistler's „Kunihild", besonders was die geniale Polyphonie in der Verwendung und Verwebung der (Leit=)Motive betrifft, von einer reichen Gestaltungskraft, die sich nur hin und wieder noch etwas mehr zusammenfassen und prägnanter äußern muß, um ein Meisterwerk im vollsten Sinne des Wortes hervorbringen zu können, wie wir denn schon in vorliegendem Opus ohne Zweifel eine Bereicherung unserer modernen Opern(?)literatur um ein hochinteressantes Werk zu begrüßen haben. Cyrill Kistler's „Kunihild" muß an den besseren deutschen Opernbühnen zur Aufführung kommen. Bei dem vielen Mittelgut und Minderwerthigen, das wir in den letzten Jahren oft über die Bretter schreiten sahen, wäre es fürwahr eine Schmach, wenn man dieses talentvolle, ebenso tüchtige wie bedeutsame Werk unbeachtet bei Seite liegen ließe — was auch Herr Paul Marsop über „norddeutsche Capellmeistermusik" witzeln möge!" — — —

Wenige Tage darauf nahm ich Gelegenheit, Kistler meinen ersten Besuch abzustatten. Ich konnte dies um so eher, als ich in einem größeren Leipziger Blatte eine mir von Herzen gehende, außerordentlich günstige Recension der „Kunihild" untergebracht hatte, welche ich dem Componisten als Visitenkarte in die Hand zu drücken gedachte. — Ich wurde in sein Musikzimmer gewiesen. An den mächtigen „Ibach" gelehnt harrte ich seiner. Bald darauf erschien er jovial lächelnd in der Thür, reichte mir beide Hände und begrüßte mich mit einem herzlichen: „San's schön willkommen!" — Fast eine Stunde blieb ich bei ihm und man plauschte von Allerlei hin und her. Er erzählte mir in schlichten, einfachen Worten, was er gewesen sei, — Volksschullehrer, wie sein Verkehr bei Richard Wagner und Weber's Freischütz in München ihn entflammt hätte. Dann berichtete er viel über seinen Lehrer Lachner in der Hauptstadt Bayerns und kam endlich auf die „Kunihild". — Ueber die Conception des Werkes und seine musikalische Zusammensetzung sprach er wenig. Den Text lobte er außerordentlich und erzählte dabei, — derselbe stamme von einer hochgestellten, dem fürstlichen Adel angehörigen Person, die ungenannt bleiben wolle. Darauf schilderte er mir all' das Weh, die Aufregung und die Kosten, die ihm solch' eine Premiere verursacht hätte. —

Ich hörte dem Manne aufmerksam zu. Dieser Kistler war doch ein eigenthümlicher Mensch! — Während Liszt in seinem Verkehr

jene leutselige Unnahbarkeit athmete, welche jede Vertraulichkeit mir untersagte, sprach dieser neue Freund lebenswarm, von Herzen kommend und zu Herzen gehend. Es war bei ihm Alles natürlich, — oft gutmüthig derb. — So beichtete ich denn meinerseits ebenfalls dasjenige, was mir erwähnenswerth erschien. Endlich aber kam ich auf das bisherige Dilemma meines Gemüths zwischen Classicismus und moderner Romantik zu sprechen, das vor Allem in den letzten Tagen eine entscheidende Wendung nach letzter Richtung hin genommen hätte.

„Dös macht nix!" —, erwiderte er in seiner breiten bayrischen Mundart, „ich hob' den Wagner auch net riechen können und Teufelsmusik g'schimpft. Das werden die besten Freunde! — Sie müssen mich wieder besuchen. Wir werden dann den „Nibelungenring" und „Parsifal" durchnehmen. Da sollen Sie Mund und Augen aufmachen, — so großartig ist die Musik!" —

Herzlich, als wären wir alte Bekannte, verabschiedeten wir uns, nachdem er für meine Recension vielmals gedankt. —

Es währte nicht lange, so hatte sich ein Band trauter Freundschaft um uns geschlungen, das sich im Sturm und Drange der Zeitverhältnisse bis zum heutigen Tage treu bewährt hat. — Ich machte von Kistler's Einladung Gebrauch, und wir nahmen uns Wagner bruchstückweise in der Partitur vor. — Ich sehe den genialen Freund noch heute vor meinem geistigen Auge, wie er damals am Flügel saß und das „Waldweben" aus Sigfried mir bot. Eine heilige Begeisterung sprach aus allen Gesichtszügen. Er sang den germanischen Recken, pfiff den Waldvogel, commandirte die einzelnen Instrumente heran; dann wieder unterbrach er sich: „Jetzt aber, — passen S' auf! — ", oder legte im übermächtigen Enthusiasmus die Hände in den Schooß und schüttelte seinen Lockenkopf, als wollte er sagen: „Unbegreiflich, wie ein Menschenhirn so etwas Erhebendes denken, solch' eine Wonne in des Anderen Brust erwecken kann!" — So lernte ich Richard Wagner an berufenster Hand kennen und schätzen. — Einstmals fragte ich Kistler offen: „Wie stellen Sie sich zu Mozart und Beethoven? — Wenn ich Sie so höre, muß ich annehmen, daß Ihr ganzes Interesse nur Wagner sich zuwendet." — Er sah mich lange lächelnd an und sprach, die Hand auf meine Schulter legend: „Lieber, — ich wünsche nicht, daß Sie demselben

Irrthume verfallen, dem die verständnißlose Welt in großer Mehrzahl huldigt. Mozart und Beethoven sind der Urquell alles Lichts, aus dem ein ewiges Leben strömt. Sie bedürfen keines Verkünders, weil ihnen die Jahre den schuldigen Ehrenzoll zahlten. Mein armer, verkannter Richard aber muß Leute haben, welche den Kampf um das „Sein oder Nichtsein" ausfechten. Ihm habe ich mein Leben voll und ganz gewidmet!" — — — —

Und wie Kistler eine biedere und gerade Seele in seinem Verkehr mit mir war, so auch der Welt gegenüber. — Oft traf uns die späte Nacht im intimsten Kreise treuer Freunde und Musik-Koryphäen pokulirend am Stammtisch. Dann führte er das Präsidium wie ein flotter Bruder Studio, intonirte witzige Lieder und unterhielt mit seinem sprudelnden Humor die fröhliche Tafel in ihrer Urfidelitas. Ich begab mich mit ihm in später Nacht durch den dunklen Park öfter allein auf den Heimweg. Wenn der Mond durch die mächtigen Kronen der Baumriesen blitzte und ein linder West mit den Blättern koste, dann blieb er stehen. — „Dort liegt Fafner, das Scheusal, in jener Grotte. Ich bin der Sigfried. Denken Sie sich in das Stimmungsbild hinein und fassen Sie es voll! — Sehen Sie, — solchen Augenblicken des überwältigenden Natureindruckes hat auch Wagner seine Gedanken abgelauscht!" —

Die ganze Lebhaftigkeit seines Fühlens und Denkens übertrug er aber in erster Linie auf seine Familie, — sein Weib und die Kinder. Mit einer wahrhaft rührenden Zärtlichkeit hing er an ihnen und pries stets das Glück, das ihm ein solch' musterhaftes, treues Weib, — solch' herzige Kinder beschieert habe. Oft traf ich ihn in seinem Heim, das jüngste Baby auf dem Arme, seine Frau an der Seite und ein Lächeln stiller Seligkeit in den Zügen der Gatten. — „Kann Einer glücklicher sein, als ich?" —, rief er mir entgegen. Und fürwahr, er konnte mit Recht sich zufrieden schätzen. Denn seine Frau, die Tochter einer englischen Adelsfamilie, war das Muster eines durchgeistigten, zartfühlenden, weiblichen Wesens. Sie hat nicht wenig dazu beigetragen, des Gatten Ideale zu voller Blüthe zu entfalten, ihm durch den stillwaltenden Frieden des Hauses in der Lebensaufgabe entgegen zu arbeiten. Mit ihrer Sanftmuth hielt sie den wilden Stürmer oft zurück, — mit ihrer Liebe hat sie ihm des Lebens Sorge von der Stirn gescheucht. —

Ich blieb während des Frühjahrs in Sondershausen und begab mich erst zum anbrechenden Sommer nach Leipzig zurück. Diese Zeit genügte, ein unlösliches Band der Freundschaft um uns zu schlingen. Späterhin habe ich nur wenig Gelegenheit zum persönlichen Verkehre gehabt, der durch fleißige Correspondenz ersetzt wurde. — — — —

Cyrill Kistler ist geboren am 12. März 1848 (also im Revolutionsmonate) zu Großaitingen in Schwaben, einem Bauerndorfe in der getreidereichen Niederung des Lechfeldes. Sein Vater bekleidete neben seinem Berufe als Geschäftsmann die Stellung eines Hausmeisters. Nach dem frühzeitigen Tode der Eltern lag die Erziehung des Waisenknaben ausschließlich in den Händen seines Großvaters Winkelmann, eines Schusters. Aber dieser Schuster war ein zweiter Nürnberger Hans Sachs, begeistert für die Kunst und das Talent seines Enkels, der acht Jahre alt bereits die Flöte blies und im Kirchenchore sich durch eine treffliche Altstimme auszeichnete, nach Kräften unterstützend. —

Als die Lebensfrage des Berufes allmählich in Erwägung gezogen werden mußte, entschloß man sich zur Wahl des Seelenhirtenamtes. Da jedoch der junge Kistler ein ausgesprochener Feind der lateinischen Sprache war und lieber Musik trieb, als die theoretische Flexion von „amo" einstudirte, ließ man diese Tendenz fallen und nahm das Schullehrerfach in Aussicht. So verbrachte der Knabe seine Jugend unter der trefflichen Anleitung bewährter Lehrer (Högg, Bisle, Greiner, Stengle) in Großaitingen und Schwabmünchen. Von besonders segensreichem Einfluß in dieser Periode war auch sein Verkehr im Hause des Pfarrer Wankmüller, der in selbstloser Liebe der Erziehung des Talentes sich widmete.

Als Schüler der Präparanden-Anstalt wurde Kistler speciell ein ausgezeichneter theoretischer, wie praktischer Unterricht in der Musik zu Theil, der ihn mehr und mehr der stillverehrten Muse in die Arme trieb. Er warf sich mit voller Begeisterung auf sein Ziel und spielte als dreizehnjähriger Bube bereits fertig Orgel, instrumentirte für Orchester, — ja, er verstieg sich sogar zum eigenen Schaffen, er componirte (sein erstes gedrucktes Opus erschien jedoch erst im Jahre 1868 im Verlage von Böhm zu Augsburg). —

Der Besuch der Volksschule zu Großaitingen war 1860 abgeschlossen; die Jahre 1860—65 finden Kistler auf der Präparanden-

Anstalt, 1865—67 auf dem Schullehrer-Seminar zu Lauingen. Vom Jahre 1867—75 fungirte Kistler als Lehrer an verschiedenen (zwölf) Orten, meistentheils kleine schwäbische Nester, darunter länger in Ichenhausen, — theilweise jedoch auch in Augsburg. In dieser Zurückgezogenheit und Berufsstille bildete sich mehr und mehr das künstlerische Ideal, es gewann eine concrete Gestalt und bedurfte nur noch einer wahrhaft kräftigen Unterstützung auf schulgemäßem Wege. So begab sich Kistler im Jahre 1875 nach München, woselbst er mit kleinen Unterbrechungen bis 1882 verblieb und in der Zeit 1876—78 das dortige Conservatorium besuchte. Die Lehrer, welche ihm hier entgegentraten und in Erkenntniß seiner genialen Veranlagung ihn kräftig unterstützten, waren keine geringeren als Zeitlmann, Joseph Rheinberger, Dr. Baragga, Dr. Lachner und Franz Müllner. Als er seinen dreijährigen Kursus auf dem Münchener Conservatorium glänzend absolvirt hatte, nahm er weitere Privatstunden bei Lachner, der seinen Liebling mit Composition, Instrumentation und Harmonielehre vollständig vertraut machte. Nebenbei hörte er die Vorlesungen Riehl's über Musikgeschichte, sowie Dr. Hermann Schmid's über Literatur, welche den nachhaltigsten Einfluß in seinem empfänglichen Gemüthe zurückließen. —

Der Plan zur Oper „Kunihild" reifte bei Kistler bereits im Jahre 1875. — Eine Reise nach Paris (1878), sowie die angestrengte Thätigkeit in München ließen das Projekt nicht zur praktischen Verwirklichung kommen. Erst im Jahre 1882 konnte unser Meister in der Einsamkeit des bayrischen Hochgebirges, in Kochel und Tölz, Gelegenheit finden, seinen Intentionen gerecht zu werden. 1883 erhielt er eine Berufung an das unter Kapellmeister Schröders, des Begründers, Leitung emporblühende Fürstliche Conservatorium zu Sondershausen, wo er bis 1885 verblieb, um dann nach Bad Kissingen überzusiedeln und hier eine eigene Musikschule zu gründen, welcher er momentan noch vorsteht. —

Dies die wichtigsten pragmatischen Ereignisse seines wechselvollen Lebens! —

„Im Jahre 1877 lernte ich", so berichtete Kistler, „Wagner in München kennen. Er kam nach der schönen Bayern-Hauptstadt und lud uns „Gralsritter", darunter eben auch mich, zu sich ein, — ja, gestattete mir sogar später, daß ich ihm eine Composition widmen

durfte. — Sie fragen mich, in welchen Beziehungen ich zu diesem Meister stand? — Ich blickte zu ihm hinauf, wie zum ersten Fixstern aller Zeiten! — Sie wollen von mir Lebensepisoden und Mittheilungen aus dem näheren Verkehr wissen? — Das wäre zu Viel verlangt! — Denn allein war ich mit Wagner nie! — Es waren in München und Bayreuth immer viele Menschen um ihn herum, sodaß ich zu solchen Beobachtungen keine Gelegenheit hatte. Nur das Eine kann ich Sie wiederholt versichern: Es verlief immer Alles recht gemüthlich! — Im Uebrigen schweigen Sie lieber von dem Thema! Solche Sachen sollen Andere plaudern und erzählen. Ich kann's und mag's nicht! Sie kennen unsere Herrn Referenten und Kritiker, die aus jeder solchen kleinen Mittheilung gleich ein Riesengewäsch machen und sie nach jeder Seite hin bekritteln und bemäkeln. Und mit diesen Leuten mag ich mich auf Nichts, was irgend welchen persönlichen Anstrich hat, einlassen. — Wenn Sie endlich fragen, was mich so oft nach Bayreuth führte und an dies Nestchen kettete, so gebe ich Ihnen die drei Antworten: Der Meister! — Der für die Kunst heilige Boden! — Der welterlösende Parsifal! —". —

Was die bis jetzt entstandenen Werke Kistler's anlangt, so hat uns der Meister in theoretischer Hinsicht mit einer anerkannt vorzüglichen und an Conservatorien vielfach eingeführten Harmonielehre, sowie mit einer lang vermißten, trefflichen Chorgesangschule beschenkt, — beides Werke, die des höchsten Lobes würdig sind und die öffentliche Anerkennung genießen. Ueber seine in großer Anzahl erschienenen theoretischen, wie polemischen Einzel-Aufsätze („musikalische Tagesfragen") s. w. u. —

Von den Compositionen im kleineren Style verdienen vor Allem Erwähnung seine trefflichen gemischten und Männerchöre, darunter in erster Reihe die mit großartigem Erfolge aufgeführte „Bismarck-Cantate", Text von Rudolph von Gottschall. Weiter besitzen wir eine Menge von Liedern, namentlich Liedern im Volkstone (Landknechtlied, Lied der Deutschen in Oesterreich), sinfonische Märsche (darunter sein op. 50. dem König Ludwig II. von Bayern gewidmet, sowie die entschieden beethoven-gewaltige „Trauermusik auf den Tod Richard Wagners").

Endlich hat Kistler die Musik zu verschiedenen Schauspielen

geschrieben und an Opern gedichtet: „Alfred der Große“, „Lichtenstein“ und „Wieland der Schmid“ (beide unvollendet), sowie die bereits besprochene „Kunihild“. — Auf seinen eben im Erscheinen begriffenen „Till Eulenspiegel“ komme ich später. —

Kistlers Verkehr concentrirte sich bei der Genialität des Mannes selbstverständlich auf die besten und vorzüglichsten Kräfte; so stand er in engerer Verbindung mit Holtzendorff, Karl Stieler, Franz Witt, Richard Wagner, Perges, Graf Ferd. von Sporck, Arthur Seidl, Moritz Wirth, Rheinberger, Lachner, Ludwig Bauer, Dr. Carl Reinecke, Ludwig Nohl, Dr. Paul Marsop, Wilh. Tappert, Levi, Paul Schumacher, Louise Adolpha Le Beau, Prof. Carl Schröder, Nickisch u. v. A. m.

Wie er selbst ein Mann aus dem Volke und dem einfachen Stande entsprossen ist, so hält er die deutschen Volksmeister hoch und unterstützt ihr Wirken und Schaffen mit einem Eifer, der selbstlos, ja rührend genannt werden kann. In erster Linie sind es die Volksschullehrer und ihr Wirken für die Kunst, die aus leicht erklärlichen Gründen gegen alle Anfeindungen des privilegirten Musikerthums in Kistler einen selbstaufopfernden Schutz besitzen. Dieses Beschützeramt hat Kistler seit der Herausgabe seiner „Kunihild“ wenig ruhige Stunden vergönnt und ihm, vereint mit vielen unverdienten Mißerfolgen und Enttäuschungen, eine gewisse Herbheit in der Stimmung verliehen.

Zu Anfang des Jahres 1884 begründete Kistler eine Musikzeitschrift, betitelt: „Aufsätze über musikalische Tagesfragen“, deren 2 erste Hefte bei Böhm in Augsburg, der übrige Theil des Jahrgang 1884 und Jahrgang 1885 im Selbstverlage zu Sondershausen, die weiteren Hefte in Bad Kissingen erschienen. Diese polemische Zeitschrift, welche die Interessen der deutschen Kunst verfolgen will, war anfänglich mehr oder minder eine Reclame für die Oper „Kunihild“ und eine Entgegnung auf die vielen Angriffe, die man Kistler zu Theil werden ließ. — Ich traute meinen Augen kaum, als ich in dem vom Verfasser mir übersandten Hefte Nr. 3 (1884) nichts als ausfallende offene Briefe gegen die deutschen Kapellmeister fand. Eine Bissigkeit, die oft an das Gemeine anstreifte, hatte bei dem armen, enttäuschten Kistler die Oberhand gewonnen. Und der Mann hatte in mancher Hinsicht recht. Die Dinge, die er hier offen

an den Tag brachte, waren kennzeichnend genug für die horrente ästhetische Immoralität, von welcher unsere modernen Kunstzustände getragen werden. Da heißt es denn in einem offenen Briefe an den Theaterdirektor Hillmann in Breslau:

„Als ich mein Werk vollendet hatte, wandte ich mich durch eine Ver-
„mittelungsperson an Hillmann und bot ihm meine Oper („Kunihild") an.
„Ohne daß er das Textbuch oder die Partitur kannte, erklärte er rund-
„weg: Ich führe die Oper auf, wenn Kistler mir
fünfzehn Tausend Mark
„bezahlt. Ist das nicht schön und kunstsinnig? — Helianthus,*) befruchte
„meinen Geldbeutel mit deinem heilsamen Oele." —

Diesem Briefe, der an Deutlichkeit der Diktion gewiß nichts zu wünschen übrig läßt, folgten zwei weitere an den Hofkapellmeister Levi in München und Max Stägemann, Direktor des Stadttheaters in Leipzig. Beide geben Enthüllungen zum Besten, die geradezu schaurig sind; Kistler bringt sie mit einer Drastik an den Tag, welche für ihre Wahrheit bürgt. — Der Schluß des Briefes an Levi, der den Text der „Kunihild" schlecht macht (wogegen allerdings der große Felix Dahn mit seinem durchaus anerkennenden Urtheile in die Wagschaale zu werfen ist), lautet:

„Das muß man sich nun ruhig gefallen lassen. Sie haben das Recht,
„als Genie sich aufzuspielen, denn die Zeitungen bestätigen ihre Genialität
„und die Leser glauben d'ran.

„Nachdem ich aber auch daran glaube und in Folge dieses Glaubens
„der festen Ueberzeugung bin, daß Sie im Jenseits wieder Hofkapellmeister
„werden, so nehmen Sie es nicht ungütig, wenn ich an Sie eine direkte
„Bitte richte:

„Sollte ich nach meinem Tode nicht in den Musikhimmel
„kommen, so bitte ich Sie, grüßen Sie mir Mendelssohn und
„Meyerbeer." —

Als ich dieses von Plagiaten wimmelnde Heftchen las, erschrak ich. Zugleich machte sich bei mir jenes unangenehme Gefühl breit,

*) „Helianthus", eine durch Widernatürlichkeit und unselbständige Mache sich auszeichnende Oper von Goldschmidt, dem Componisten der „sieben Todsünden", der im „Helianthus" die achte Todsünde dazu schrieb, war vom Leipziger Stadttheater zur Aufführung angenommen worden, fiel aber mit allem Glanze durch. — Das Verfahren übrigens, daß man Partituren, ohne sie zu lesen, mit abschlägigem Bescheide zurücksendet, begegnete uns bereits früher gelegentlich Wagner's „Lohengrin" (vergl. dieses Essay). —

das der beleidigten Aesthetik entspringt. Unter dem Einflusse dieser Stimmung schrieb ich denn an Kistler rückhaltlos meine Ansicht und sagte unter Anderen:

„Ihre Broschüre hat zunächst einen verfehlten Titel Sie enthält „nicht: „Aufsätze über musikalische Tagesfragen', sondern: „Polemische „Aphorismen in Form von offenen Briefen." — Das Gebiet der Polemik, „das Sie betreten, ist an und für sich ein schwieriges und gefährliches. „Denn es giebt auf diesem Erdenball Meister der kaustischen Schärfe, „Federhelden und scharfsinnige, geistreiche Denker, neben denen wir uns „winzig klein vorkommen müssen. — Doch das möchte noch angehen. „Allein das Gebiet der Controverse, das Sie in dieser Schrift vertreten „haben, ist ein entschieden verfehltes. — Ich komme zu ihrem zweiten „Briefe an Levi! — Derselbe ist hämisch und malitiös, und das ganz „ohne Grund. Wollen Sie Jemanden so der Dummheit zeihen, weil sein „individueller Geschmack, seine persönliche Ansicht den Text der „Kunihild" „nicht anerkennen und verstehen kann? — Auch ist ja diese aus dem Jahre „1882 stammende Erklärung Levi's längst verjährt. — Die Kritik, die Sie „Ihrem Werke angedeihen lassen, thut aus Ihrem Munde dem Leser nicht „wohl; wenn Sie z. B. reden: „Meine Oper hat sehr gut gefallen. Ja, „die Presse sprach sogar von einem großartigen Erfolge!" — so klingt dies „unsympatisch. Hätten Sie mir die Ehre gegeben, einen Aufsatz über „Kunihild" für Ihr Heft zu liefern, so würde ich Sie nicht im Dunkeln „gelassen haben; allein wenn Sie sich diese Lorbeeren (die Sie übrigens „voll verdienen!) selbst streuen, so macht das einen eigenthümlichen Ein„druck, — ebenso wenn sie von einer „angehängten Genialität" Levi's „sprechen und kurz darauf Ihre „Kunihild" mit dem „Siegfrid" vergleichen. „— Sie halten dann im Absatz 3 der Seite 16 in fine dem Angegriffenen „ein höhnisches Benehmen vor. Ich muß Ihnen bemerken, daß Sie Beide „durch diesen Brief nicht nur quitt sind, sondern daß Herr Levi noch ein „ganz bedeutendes Guthaben Ihnen gegenüber auf sein Conto übertragen „kann. — — — Bester Herr und maëstro, nehmen Sie's mir nicht übel, „aber hier vermisse ich Ihre mir bekannte Ruhe! Das vorliegende Heft „ist keine sachliche Widerlegung, sondern ein skandalprovocirendes Plagiat. „Mag Sie auch eine berechtigte Entrüstung geleitet und hingerissen haben, „vergessen Sie nie den alten Horaz, der da sagt: „Sit modus in rebus!" „— u. s. w. —"

Diesen unumwundenen Gefühlsausdruck nahm Kistler keineswegs mißgünstig auf. Wir haben uns die offenherzige Aussprache von jeher zum obersten Principe unseres freundschaftlichen Verkehr's gemacht. — Erst später, als ich einen kleinen Einblick in das Intriguenleben und seine Leiden gewann, habe ich die Entrüstung und den ausfallenden

Charakter ihrer Aeußerungen voll begreifen und entschuldbarer finden können. Und Kistler hat nicht allein die gehässigen Angriffe ertragen müssen, er hat auch die bittere Noth kennen gelernt, eine geistige und materielle Noth, die einem jeden Deutschen im Herzen weh thun muß, wenn er sieht, wie seine großen und verdienstvollen Männer das Leben fristen.*) — Vor mir liegt ein Brief Kistler's vom September des Jahres 1886. Ich glaube keine Verletzung der Diskretion zu begehen, wenn ich denselben als brennenden Vorwurf in das Herz der deutschen Künstlerwelt eingrabe. Er lautet:

„Kissingen, am Feste: „Mariä Wäschung."

„Lieber Freund!

„Sie reden sich leicht! — Ich bin seit 3/4 Jahren sehr nervenleidend, „war jetzt vier Wochen im Gebirge, — und jetzt geht der alte Tanz wie„der los, da ich das hiesige Klima nicht vertrage. Sechs Aerzte sind da„rüber einig, daß ich nur gesunde, wenn ich 2000 Fuß über dem Meeres„spiegel wohne.

„Mensch, was bist du ohne Geld?! — Hier heißt es sterben und zwar „langsam; — dort hieße es leben und zu neuem Schaffen erwachen. Ich „habe mir den billigsten Platz herausgesucht — Tölz, und auch da wollen „meine Mittel nicht reichen, um nur das Allernöthigste zu beschaffen. So „geht es einem Menschen, der eine „Kunihild" schrieb, der für die Künstler „Geld, Ruhe und Frieden, sein eigenes Wohl opferte. Es geht mir eben, „wie einem Theodor Kirchner! — Gut davon! —

„Ich habe mir eine neue und letzte Lebens-Aufgabe gestellt:

„Wieland den Schmid"

„auf die Bühne als Drama zu bringen. — Wer giebt mir die Kraft, das „Werk zu schaffen? — Hier zersplittere ich mich mit Stundengeben und „balge mich mit den Schulmeistern um die Existenz! — Gut! —

„Liszt betreffend bin ich jede Stunde dankbar für Einsendung von „Beiträgen; desgleichen über „soziale Zustände." —

„Bitte Kapellmeister Fischer freundl. zu grüßen; er soll die „Kuni„hild" aufführen. —

„Sein Sie also des Schweigens wegen nicht bös! — Es ist eine

---

*) Wir erinnern hier an den unglücklichen Albert Lindner, den Verfasser der „Bluthochzeit" und einer Anzahl von Dramen, welche einen Genius in höchster Vollendung verrathen. — Von materieller Noth gedrückt, durch das tiefste Elend gebeugt, in welchem er sich und die Seinen kümmerlich ernährte, verfiel er der Nacht des Wahnsinns und starb im Februar 1888 im Berliner Irrenhause. —

„mehr als gräßliche Situation, in der ich mich momentan befinde, trotz „meines blühenden Aussehens, das Jeden, nur nicht mich trügt.

„Haben Sie auch weiter Geduld mit Ihrem stets treuen, — aber „kranken Freunde „Cyrill Kistler." —

Als ich dieses Schreiben las, überkam mich ein Gefühl ohnmächtiger Schmerzens-Wuth. Ein Genie von solch' herrlichen Entfaltung, ein Mann mit solchen Gaben, der das Herzblut für das deutsche Volk und seine Kunst-Interessen opferte, liegt flügellahm und lebensmüde, verkannt und gehöhnt am Boden, den Tod herbeisehnend! Das sind Augenblicke, in denen man sich fragt, ob es Menschen- oder Steinherzen giebt, ob das nationale Selbstbewußtsein, für das ein begeisterter Mund spricht, ein treues deutsches Herz thatkräftig schlägt, — Dankbarkeit kennt! — Und mit den Zweifeln an diesem Gefühl bricht sich die Einsicht in die Nutzlosigkeit des Daseins Bahn. —

Wenige Wochen später erhielt ich von fremder Hand die Nachricht, daß Kistler ein Nervenschlag gelähmt habe. — Er hatte mühsam und kaum erkennbar seinen Namen darunter — gemalt. —

Doch auch diese Episode des „Lamento" ging vorüber; Kistler war ein zu thätiges, gesund denkendes und humorvolles Genie, als daß er sich lange in den dumpfen Regionen verzweifelnder Reflexion wohl fühlte. Mit zunehmender Gesundheit wuchs seine Zuversicht und die Lust am Schaffen und Wirken. Die Sonne seines Glücks trat hinter den finsteren Wolken hervor und belebte mit ihrem warmen Strahle das schwergeprüfte Herz und Gemüth von Neuem.

Die „musikalischen Tagesfragen" gewannen unterdessen mehr und mehr eine concrete Tendenz. Unter der Beihülfe guter Mitarbeiter und einem sich festigenden, einheitlichen Ziele — die Förderung der Volksmusik! — nahmen sie an Bedeutung zu und sind momentan weit verbreitet, — nebenbei auch die einzige bessere Musik-Zeitschrift Süddeutschland's. —

Im Herbste des Jahres 1887 überraschte mich Kistler mit einer neuen Nachricht. „Ich schreibe die letzten Takte zu einer zweiaktigen, komischen Oper: „**Till Eulenspiegel**" nieder!" —, so lautete seine kurze Mittheilung, die mich um so mehr frappirte, als ich „Wieland den Schmid" noch in Arbeit vermuthete. Erstaunt fragte ich den Freund nach den näheren Details. — —

„Mit der Idee", replizirte er, „trage ich mich schon seit 1882 herum. Merkwürdiger Weise brachte mich der Thor „Parsifal" auf den Schalk „Eulenspiegel"!" — Im Januar 1888 erhielt ich die ersten Correkturbogen des Werkes aus der Röder'schen Offizin übersandt, die mir, in regelmäßigen Intervallen bis zum Schlusse zur Einsicht vorgelegt, einen klaren Einblick und zugleich eine der freudigsten Ueberraschungen gewährten. Ein vorbereitender Brief ging dem neusten Produkte der Kistler'schen Muse vorauf:

„Lieber Freund!

„In aller Eile. Ganz voll Arbeit. Ich weiß nicht, wo mir der Kopf „steht. Textbuch zu „Eulenspiegel" muß jede Stunde eintreffen; ich habe „vor 5 Tagen die letzte Correktur abgeschickt. Klavier-Auszug wird eben „bei Röder gestochen; — ich selbst habe noch keine Correktur erhalten. „In drei bis vier Wochen können Sie wenigsten Abdrücke von den Cor- „rekturbogen erhalten.

„Meiner Ansicht nach ist das Werk lobenswerth. Es ist eine Arbeit „ganz anderer Art, als die „Kunihild" und mehr werth als diese. Im „Ganzen ist es der Stimmungs-Akkord der „Meistersinger", ohne jedoch „im Geringsten eine Copie darzustellen. Der Text bildet eine Ironie auf „unsere ganze geistige Bewegung. Eulenspiegel ist der Befolger des todten „Gesetzesbuchstaben, seine Umgebung aber repräsentirt die fortschreitende „Menschheit, die immer Neues ersinnt und dem Gesetzgeber Stoff zur Er- „gänzung verschafft. Die Musik streift stellenweise an die Operette und „ironisirt öfters, besonders da, wo der Natur-Philosoph Eulenspiegel „über die Welt und ihre Dummheit, über die Gedankenlosigkeit der Men- „schen nachdenkt.

„Eben finde ich noch ein Correktur-Textbuch! — Da ist es! —

„Es soll eben das Ganze eine Komödie und weiter nichts sein! — „Wenn Sie dazu die wirklich charakteristische Musik hören würden, möchten „Sie herzlich lachen und — auch ergriffen sein. Besonders gelungen ist „mir der große Monolog (Textbuch Seite 37) und das Lied Brummser's „(Seite 19), ebenso Nettchens lyrische Ergüsse (Seite 23) — Der Regie „ist freister Spielraum gelassen. Das eben zu bearbeitende Spielbuch ist „von einem ausgezeichneten und routinirten Schauspieler redigirt. —

„Nehmen Sie bis auf Weiteres mit diesem Wenigen vorlieb.

„Ihr
„alter, sehr nervöser
„Kistler."

Die Idee der Handlung entstammt nicht dem Hirne des Compo- nisten, obgleich dieser die Opernbearbeitung selbständig und nicht ohne

Geschick vorgenommen hat. Kistler hat den „Eulenspiegel, eine Komödie in zwei Akten, frei nach Kotzebue in zwanglose Reime" gebracht. — Die Tendenz des Stückes ist bereits in dem vorcitirten Briefe genügend und von berufenster Hand auseinandergesetzt. Die Details der Handlung bieten ein Variante zu der oft wiederkehrenden Original-Lesart (vergl. Körner's: „Vetter aus Bremen"), nach welcher ein alter häßlicher Vormund, ein Junggeselle in des Wortes drolligster Bedeutung, „Dr. Brummserus Magnus genannt", sein reizendes Mündel Nettchen heirathen will. Das junge Blut hat sich jedoch bereits anderweitig vergeben und ihrem Bräutigam Fröhlich die Treue geschworen. Beide intriguiren nach Kräften gegen die Pläne des grämlichen Alten und provociren in diesem Treiben eine Fülle der tollsten Verwickelungen. Eulenspiegel, das Faktotum Brummsers, eine einfältige, aber seinem Herrn treu ergebene Seele, dient als Verhüter der Zusammenkünfte, füllt aber diesen Posten nur insoweit aus, als ihn die strikte Ordre seines Gebieters bindet.

„Ich erfülle meine Pflicht!
„Und weiter geh ich nicht!" —

Das ist die Devise seines Handelns. — Ordnet Brummser an, daß Eulenspiegel dem eindringenden Fröhlich die Hofthür vor der Nase zuschlagen soll, so befolgt er dies gewissenhaft, gestattet aber dem glühenden Liebhaber, auf einer Leiter über die Mauer zu steigen, — da ja dies nicht verboten sei. — Befiehlt ihm der Herr, Niemanden durch die Hausthür einzulassen, so involvirt dies nicht das Verbot, über den Balkon in's Haus zu steigen. — Jedesmal tritt nach vollzogener Ueberrumpelung, wenn das Pärchen sich trautem Kosen überlassen will, der häßliche Vormund als Störenfried dazwischen. — Endlich wird er nach einem zahllosen Hin und Her der Liebeslist, doch übertölpelt und in seinem Laboratorium eingesperrt, während draußen das junge Paar vor dem Notar den entwendeten Ehe-Contrakt glücklich unterzeichnet. —

An diese in kargen, skizzenhaften Conturen gezeichnete Handlung reihen sich nun eine Unzahl von reizenden kleinen und großen Episoden, die sämmtlich den Charakter des göttlichen Humor's an sich tragen. Der Text ist nicht besonders poetisch bearbeitet und leidet in metrischer, wie sprachlicher Hinsicht an manchem Mangel. Aber

der kecke Entwurf, der drastische Reim und der Charakter der Situation läßt diese Fehler in den Hintergrund treten, die Idee des Ganzen mehr nach Vorn drängend. Mit dem edlen und in prosodischer, wie metrischer Beziehung vollendet geschaffenen Texte der „Kunihild“ leidet selbstverständlich dieses Komödien-Libretto keinen Vergleich; immerhin ist es gewandt, die Contraste trefflich markirend und die Pointen hervorhebend. Die Hauptsache jedoch mag wohl die sein, daß die Dichtung sich vorzüglich für die Composition verwerthen läßt und nicht selten rytmische Verstöße der musikalischen Verarbeitung und ihren Rücksichten zuzuschreiben sind. —

Und wie hat Kistler nun den „Eulenspiegel“ vom musikalischen Standpunkte aus aufgefaßt? — Das ganze Werk ist durchweht von einem kernigen, gesunden Deutschthum, von jenem guthmüthigen Muthwillen, der eine ernste Miene aufsteckt, um dahinter von Herzen zu lachen, — und doch wieder begegnet man anderseits einer unverkennbaren Noblesse, einem ethischen Ernste und einer Fülle glücklicher Gedanken. Das sprudelt witzelnd, kosend, neckend, brummend, zornig, pedantisch, schwärmerisch, glücklich durcheinander und reißt im Wirbelsturme Alles mit sich fort. Bereits das Vorspiel belehrte mich über den Charakter des Ganzen auf's Genauste. Halb ernst, halb heiter, mit einer wunderbaren polyphonen und contrapunktischen Verwebung der einzelnen Motive. — „Gott, kann es möglich sein, daß dieser lebensmüde und schaffensunlustige Kistler solch' einen urwüchsigen, prächtigen Humor entwickeln kann?!“ —, so rief ich aus, als ich die Introduktion lachend und mit innerem Wohlbehagen durchstudirt hatte. Eine völlig neue Welt erschloß sich mir. Das klang halb wie „Zauberflöte“, halb wie „Meistersinger“, und doch keines von Beiden in bestimmt wahrnehmbaren Conturen, sondern nur matt und verwischt durchschimmernd, im Uebrigen den ureigenen Charakter einer selbständigen Schöpfung an sich tragend. — So ist denn auch die Komödie selbst in derselben meisterlichen Vollendung durchgeführt, welche die Ouvertüre versprach. Die scharfe musikalische Sonderung der einzelnen Charaktere kennzeichnet vor Allem schon den Meister des Ganzen. — Da sind denn zunächst die beiden Haupt-Repräsentanten der unbewußten Komik, Till Eulenspiegel und Dr. Brummser. Der Erstere erscheint in musikalischer Hinsicht in demselben barokken

Gewande, das er vom schauspielerischen Standpunkte aus tragen muß. Pedant durch und durch, am Worte klaubend, eine Maschine, die nur so lange und so weit ihre Dienste versieht, als sie geheizt wird, rührend in seiner gutmüthigen Dummheits-Treue, die ihn unentwegt seine vorgeschriebenen Gleise wandeln läßt. Die Charakteristik dieses Menschen zeichnet sich in einem hausbackenen, musikalischen Timbre ab, mit der jener sein Lebensmotto beginnt: „Ich erfülle meine Pflicht! Und weiter geh' ich nicht!" —, bleibt ihm treu zur Seite durch die ganze Komödie und verwischt durch die Schärfe der Zeichnung diesbezügliche Textmängel. — Brummser wiederum erscheint als schlauer Tölpel, als krächzender Wiedehopf, als ein Beckmesser der Zweite, hochkomisch in der Wuth, noch viel drolliger im vernünftigen Ueberlegen. Seine rappelköpfische Exthase ist von ganz wunderbaren melodischen Effekten begleitet, die, wie ein Blitz aus heiterem Himmel, auf den Hörer einwirken, jedoch nie etwas Unnatürliches oder Geschraubtes an sich tragen. Köstlich ist sein Monolog gehalten:

„Willst du, bei strenger Wachsamkeit,
„Nicht Wasser schöpfen mit dem Siebe,
„So halt' die Herrchen weit! recht weit!
„Gelegenheit macht Diebe." —

Das stetig wiederkehrende Motto mit geringen Varianten des Hauptthema's charakterisirt richtig den argwöhnischen, verbohrten Junggesellen, der mit unglaublicher Zähigkeit an seinen Ideen festhält. — Dieser Monolog ist um so wirkungsvoller, als kurz darauf Eulenspiegel erscheint und seinerseits die rationellen Lebensprincipien des Pedantenthums darlegt. — Das Liebespaar ist am wenigsten mit musikalischen Originalitäten bedacht. Nichts ist natürlich als dies, obgleich scheinbar die Beiden das Agens bilden, um welche sich die Handlung mit den übrigen Personen dreht. — Ungefähr laufen ihre Charakterzüge auf das Nämliche hinaus. Etwas sentimental, etwas zur Schwärmerei geneigt, sonst heiter, lebensfroh, ebenso flink im Entschluß wie im Handeln, die Situation geschickt überschauend und glücklich über jeden Triumph ihrer liebenden Schlauheit. — Wunderbar poetisch gehalten ist Nettchens Lied vom Balkone:

„Vor eines Mädchens Thüre stand
„Freund Amor wohl gezogen." —

Die am Schlusse drängende Handlung wird auch in der Musik mit feinfühligstem Verständnisse zur Geltung gebracht. Nie wirkt Kistler massig oder plump; — das geistvolle Witzeln im Tone paart sich mit jenem endlos gutmüthigen Humor, eine beißende Ironie mit selten schönem Fühlen, — Contraste, welche eben das Leben in die Dichterseele hineintrug. Sie können nicht erlernt, nicht erkünstelt werden, wollen sie nicht ihren Charakter als Treibhaus-Pflanzen verrathen. —

Das Werk „Till Eulenspiegel" erfordert, um auch das scenische Material zu erwähnen, nur vier eigentlich handelnde Personen: Brummser (Baß), Nettchen (hoher Sopran), Fröhlich (Tenor) und Eulenspiegel (hoher Baß), bereitet also der Regie wenig Mühe. Beide Akte spielen im Hofe des Brummser'schen Landhauses; hiermit ist auch die dekorative Frage abgethan.

Die gesanglichen Anforderungen sind keine übertriebenen, sondern setzen nur geschulte und sichere Interpreten voraus. — Das Ensemble dürfte die einzigen Schwierigkeiten bieten, deren Ueberwindung nicht wenig Mühe verursacht. Das flotte Ineinandergreifen der Handlung bedingt auch wesentlich den musikalischen Erfolg und muß mit peinlicher Sorgfalt von Seiten der Regie einstudirt werden, der es selbstverständlich vorbehalten bleibt, nach eigener Intention ergänzend zu wirken und die Lebhaftigkeit des scenischen Getriebes und seiner Wirkung hierdurch zu erhöhen —

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Es ist uns vergönnt gewesen, durch die persönlichen Connexionen mit dem Tondichter ein Werk zu besprechen, das die Presse weit später unter das Sezirmesser ihrer Tageslöwen schiebt. — Nicht hat uns in unseren Berichten die Befangenheit des persönlichen Cultus geleitet, — wir haben es versucht, nach besten Kräften objektiv zu bleiben und zweifeln nicht daran, daß der bessere Theil der kritischen Capacitäten unserem Urtheile beitritt. Wir hegen den innigen Wunsch, daß der geniale Kistler mit seinem „Eulenspiegel" mehr Erfolg hat, als mit „Kunihild." Er gebührte ihm wahrlich! — Das, was wir an anderer Stelle über Protektionsmache und Größenwirthschaft in der Gegenwart flüchtig streiften, trifft auch bei unserem Meister zu. Der verderbliche Einfluß dieser Renommé-Superiorität hat zahllosen reichbe-

gabten Köpfen den Muth benommen und sie im Staube verkommen lassen. Wenige haben das Herz gehabt, den auf sie herniederfahrenden Vernichtungsschlägen des „Privilegirtenstandes" Trotz zu bieten. Um so dankbarer soll die Welt solchen Ausnahmen gegenübertreten. Wen wir in erster Linie als Objekt für ein derartiges Handeln vorschlagen möchten, bedarf keiner näheren Erläuterung. — Deutscher Kunst-Michel, erwache aus deiner Lethargie und ehre die Leute, die dich durch schätzbare Gaben zu Dankbarkeit verpflichten!





Nachwort des Verfassers.

Im Spätsommer des Jahres 1887 hielt mich tückische Krankheit an's Lager gebannt und langsam nur genaß ich unter der Pflege liebender Treue. Um des Unmuths Wolken und der Reflexion düstere Schatten von der Stirn zu scheuchen, nahm ich ein Werk zur Hand, in das nie zuvor mein Blick fiel, das aber seit jener Zeit mein Brevier, mein tröstendes und stärkendes Evangelium geworden ist, — Wilhelm Jordan's: „Nibelunge". — Ich las mit wachsendem Entzücken dieses Hohelied deutscher Heldensage, täglich steigerte sich der zauberische Reiz köstlicher Poesie und als ich mit einer vor Erregung zitternden Stimme schloß, sah ich in zwei Thränen gefüllte Augen und zwei Lippen flüsterten, dem naiven Drange des Herzens folgend, die ganze Macht des Eindrucks in sich bergenden wenigen Worte: „Ist es möglich, daß ein Mensch so allgewaltig schreiben kann!" — Auch ich war tief ergriffen und doch zugleich von unendlicher Labung erquickt. Dieser geistigen Genesung folgte bald die körperliche auf dem Fuße und dankbaren Herzens wendete ich mich an den gottbegnadeten Dichter, um in umwundener Begeisterung seines Werkes Wirkung zu verkünden. Ein liebenswürdiger Erwiderungsbrief folgte, begleitet von den zum Vorstudium der „Nibelunge" nothwendigen „epischen Briefen", sowie dem „Supplement" zur Nibelunge-Dichtung und bald entspann sich eine Correspondenz zwischen uns, die mich mit täglich wachsender Ehrfurcht zum Dichtergenius emporschauen ließ. — In dem Glauben, meinen Dank vor der ganzen Welt durch eine Studie über Jordan und sein Werk manifestiren zu müssen, bat ich den Meister, mir mit einigen

Details seines Lebens und seiner dichterischen Objekte zu dienen. — Darauf erhielt ich den nachfolgenden Brief:

„Frankfurt a. M., 18. November 1887.

„Geehrter Herr!

„Ihre Aufsätze über „Liszt" und „über die deutsche Kunst „und ihre gefährlichsten Feinde" habe ich sehr treffend, mit meinen „Ideen harmonirend und auch in Ihrer Schärfe gerechtfertigt ge„funden. Die anderen und namentlich Ihre Novelle mit der zum „Urtheile erforderlichen Sammlung zu lesen, wird mir den Winter „über unmöglich bleiben. Meine Vormittage widme ich, unerbitt„lich abgesperrt, nur eigenem Schaffen. Scheinbare Ausnahmen „davon mache ich nur dann, wenn ich, wie mit dem Hauptstücke „dieses Briefes, damit zugleich eine langsam anwachsende, für die „Oeffentlichkeit bestimmte Sammlung von Episteln über wichtige „Fragen zu vermehren weiß. Die Nachmittage verwende ich zur „Erholung durch Spaziergänge und Billardspiel, ohne welche ich „mir bei meinen vorgerückten Jahren die Frische für $5^1/_2$ bis „6 stündige Poeten-Arbeit schlechterdings nicht erhalten könnte. — „Meine Abende gehören zwei bis drei Mal wöchentlich dem „Theater, — daneben dem Hochstift, dessen belletristischer Abthei„lung ich präsidire, dem Journalisten und Schriftsteller-Verein, in „dem ich ebenfalls den Vorsitz führe, im Winter außerdem der „Theilnahme an Gesellschaften, die immer noch sehr zeitraubend „bleibt, obgleich ich sie auf das unvermeidliche Pflichtmaß ein„schränke. So muß ich z. B. 9/10. meiner Correspondenz nach „halbstündlicher mündlicher Instruktion von den Meinigen und von „meinem Verlags-Büreau besorgen lassen, meine Genuß- und Nei„gungs-Lektüre auf die minder athemlos verhaßten Sommermonate „verschieben.

„Selbst bei bestem Willen also wäre es mir ganz unmöglich, „auch nur einen bescheidenen Bruchtheil Ihres umfassenden Systems „von Fragen nach meinem Lebenslauf, Entwickelungs- und Bildungs„gang in genügender Weise zu beantworten.

„Aber auch wenn nicht so genug, ja, meines Erachtens nach „überflüssig viel Biographisches über mich in den Conversations„Lexicis und anderen Sammelwerken gedruckt stände; wenn mir „auch zur Vermehrung dieses Materials die Muße nicht uner„schwinglich wäre —: eben der Wille dazu fehlt mir.

„Man bedroht sich mit Geschiel und Entzündung, wenn man, „statt die Welt zu betrachten, die Augen mißbraucht, im Spiegel „eben seine Augen untersuchend anzustarren. So macht es mich „unwohl, hirnkrampfig, mich selbstbespiegelnd und wie anatomirend „mit der Genesis meiner Person, meiner Gaben, meiner Kunst und „ihrer Methode in biographischer Betrachtung zu befassen.

„Oeffentlich zurückgewiesen habe ich jüngst die Beantwortung
„der auch an mich gerichteten, vielen anderen Schriftstellern nicht
„unwillkommen gewesenen Frage: Wie wurden Sie Dichter? —
„Da sagte ich unter Anderem:

„— „Was mir von eigenen Erfahrungen, von Ereignissen
„in meinem Leben, von Wendungen in meiner Entwickelung geeignet
„erscheint, damit spannend zu unterhalten und erfreuen, das ist
„natürlich ein erheblicher Theil des Materials für meine künstle-
„rische Arbeit; ja durchaus Unerlebtes ist auch unschaffbar. Aber
„ich hüte mich weislich, es chronikartig als Biographie oder Reise-
„beschreibung vorzutragen. Das möge thun, wessen Talent allen-
„falls zu Memoiren ausreicht, aber nicht zu schöpferischer Gestal-
„tung. Die Gelegenheit wird sich schon finden, es gereinigt vom
„Staube des Zufalls, abgelöst von mir selbst, den Natur- und
„Landschaftsbildern eines darstellenden Werkes einzuverleiben.“ —

„Ich wollte, Sie verschafften sich zu gründlicher Kenntniß-
„nahme den ganzen Aufsatz. Er steht unter dem Titel: „Lock-
„fragen“ in der Beilage der Allgemeinen Zeitung (München) vom
„1[illegible]. September d. d. Sie fänden in ihm besser öffnende Schlüssel
„für meine Art, als in meiner Lebensgeschichte. Insbesondere
„meine poetische Methode würden Sie erkennen als diametral ent-
„gegengesetzt der fast durchweg subjektiven Goethe's, von dessen
„Hauptwerken sehr wenige zum Gegenstande ihrer Darstellung
„etwas anders erkoren, als eine Lebensphase eben — Goethe's.

„Durchaus wider den Strich geht es mir daher, biographisches
„Material über mich selbst zu liefern.

„Mein Hauptwerk übt die Wirkung, welche Sie empfangen
„zu haben bekennen, insbesondere deswegen, weil ich mit Erfolg
„bemüht gewesen bin, meine Person darin spurlos verschwinden
„zu lassen. Nur der Vorgesang der „Nibelunge“, indem er zeigt,
„was das Epos, um zu entstehen, erfüllt oder doch zur Erfüllung
„drängend vorfinden mußte, — dann auch der Nachgesang zu
„Hildebrant's Heimkehr, erlauben es ausnahmsweise, auch den Ver-
„walter des epischen Amtes für einen Moment in Sicht zu rücken.
„Aber nirgends im ganzen Verlaufe des Doppel-Epos selbst findet
„sich das Wort „Ich“ als vom Dichter ausgesprochen.

„Jedes Naturbild ist selbst erschaut, jede psychische, jede sitt-
„liche Offenbarung irgendwie selbst erlebt. Jede ausgeführte
„Gestalt verdankt ihre Lebenswahrheit lebendig geschauten Modellen.
„Was mich meine Ideen gelehrt; was mir mit Lust- und Leid-
„Erfahrungen meine Einsichten aufgenöthigt; wo, wann, wie, an
„wem ich meine Seelenstudien gemacht; wo mir Siegfrid, Krim-
„hild, Brunhild, Gunther, Hagen, Etzel, Schwanhild, Hildebrant,
„Ute 2c. bald stückweise auf mehrere Exemplare vertheilt, bald als

„einige Gestalten in den Weg gelaufen und wo manche dieser „Muster heute noch athmen —: davon soll die Kunde, insoweit „es noch in meiner Macht steht sie zu verbergen, mit mir begraben „werden.

„Haben Sie das Alles zu wissen gebraucht, um von meiner „Dichtung ergriffen und gefesselt zu werden? — Nein! — Sei'n „Sie im Gegentheil versichert, daß Ihr Kunstgenuß stark beein= „trächtigt, halb vernichtet worden wäre, wenn Sie Wissenschaft da= „von zum Lesen oder Hören mitgebracht. Fragen Sie nicht, wie „und woraus meine Werke haben werden können. Noch weniger „nach der Lebensphase, die mich befähigt, es zu schaffen. — Was „es ist, wie es fertig dasteht, herausgeschält aus der spurlos ver= „schwundenen Gußform, mit redlichem Bemüh'n, möglichst frei= „geschliffen von den Gußnähten, den Nabelnarben seines Wachs= „thums aus dem Individuum des sterblichen Bildners: — Das „darzustellen ist Ihre Aufgabe; nicht wie und wann es in Thon „gemodelt und metallwerth ausgefeimt wurde. Schildern Sie „ähnlich, aber ausführlicher, wie in Ihrem ersten Briefe, womit das „Kunstwerk Sie tröstend aus der Trübsal hinaufhob zur Welt= „freude. Die Würdigung des Werkes wird Ihnen um so besser „gelingen, je weniger Sie sich dabei zerstreu'n mit überflüssigen „Seitenblicken nach dem Autor. Nicht auch Sie sollen fröhnen „jener Neugier, die den rechten Genuß nur verdirbt, jener Sucht, „in's Atelier und hinter die Coulissen zu gucken, um zu ermitteln, „wie die künstlerische Illusion bewerkstelligt wurde. Ihre Aufgabe „ist nicht die genetische Anatomie und Embryologie der Dichtung, „nicht die Erklärung der Herkunft jedes Bestandtheils aus den „Gelegenheiten, bei denen meine Augen brauchbare Photographien „einheimsten in das Gehirn, das auf meinen zwei Beinen noch „leiblich vergnügt auf dem Erdstern herumläuft. Das Grund= „gesetz der Architektur, die thematische Idee, aus der jedes, auch „das kleinste Gliedchen herausgewachsen ist, wie der eine Kiel= „balken das ganze Schiff trägt und in seiner Gestalt bestimmt; „das Maß von Anschaulichkeit, zu welchem sich diese Idee ver= „körpert und damit ihren Grad erreichter Schönheit —: Das „darzustellen ist das hohe Amt des echten Beurtheilers. Damit „haben Sie genug, sehr Viel und recht Schwieriges aber auch desto „Verdienstlicheres zu leisten.

„Alles das gilt in gleichem Maße, wie für mein Doppel= „Epos, auch für den jüngsten Roman „Zwei Wiegen". Auch er „ist im gleichen Sinne durchweg erlebt, mit vollem Aufgebot „der gewonnenen epischen Technik, auch er in strenger Architektonik „von der Massengliederung bis zum geringsten Ornament aus „einem Grundmotiv entwickelt. Allerdings wird die kritische Dar=

„legung des Baugesetzes und Aufrisses die Lösung eines vielfachen
„und nicht eben leichten Räthsels erforden, dann aber auch eine
„ähnlich bedeutsame und weiten Beifalls gewisse Leistung sein, wie
„beispielsweise die erstmalige Entwickelung der gestaltenden Idee
„des Hamlet, welche Goethe in „Wilhelm Meister" vortrug.

„In der Hoffnung, Ihnen mit dieser langen Epistel doch
„Willkommenes und besser Förderndes geliefert zu haben, als mit
„den mir unmöglichen biographischen Notizen

„Ihr
„aufrichtig ergebener
„Wilhelm Jordan."

Ich habe dieses Schreiben in einem Nachworte zu meinem Essay angeführt, weil ich die feste Ueberzeugung hege, daß in herrlicherer Form und von berufenerer Seite kaum die ernste Pflicht des echten Beurtheilers gekennzeichnet werden kann. Daher hat der Brief nicht nur ein persönliches Interesse, sondern berührt ein Thema, dessen Normen, von bester Feder auf's Neue wachgerufen, einem Jeden nützen können, mag er nun Kritiker von Beruf sein oder nicht. — Auch ich bin von dem redlichen Streben beseelt gewesen, im vorstehenden Werke den Eindruck und das ästhetische Fühlen zu betonen, jene genetisch-anatomische Zerstückelung des Ganzen aber, jene Frage nach der Bewerkstelligung des Effekts in der Besprechung seiner Totalwirkung vollkommen untergehen zu lassen. Habe ich mich auch hiermit manchen Ansichten der Gegenwart feindlich gegenübergestellt, — ist auch manches scharfe Wort über moderne Mißstände gefallen, so hoffe ich, daß die Aufgabe ihre Erfüllung erreichte und dem Lesenden diejenigen Größen in dankbare Erinnerung gebracht hat, welche als Träger der Zeit und ihrer Kunsttendenz die Unsterblichkeit sich erwerben. Begeistert von ihrem idealen Streben, ergeben dem heiligen Schaffen und Wirken ihres Genius mag die Unmittelbarkeit des Fühlens den Mangel des Gedankens und Wortes entschuldigend ergänzen. — So soll von meiner Arbeit dasselbe gelten, was mein verehrter Dichterfreund Jordan am Ende seiner „Nibelunge" singt:

„So stammelt mein Vers, im Begriff zu verstummen,
„Noch schwächlich nach was die schwanende Seele
„Zu verstehen gemeint von der mächtigen Stimme
„Und von diesem verstandenen — dürftiges Stückwerk.
„Drum laß mich hoffen Du heiliger Lenker,
„Daß in Deinem Sinne sagen und singen
„Weit mehr noch gemußt als meinte der Sänger,

„Der, geführt und gefördert vom lauschenden Volke,
„Erneuert das Lied von den Nibelungen
„Und in Sigfridssage und Hildebrant's Heimkehr
„Die heilige Halle des Heldenruhmes
„Aus verwitterten Resten wieder gewölbt hat
„Zum zeitendurchdauernden, doppelten Dom.“ —






Zeitgenössische Tondichter.

Studien und Skizzen

von

M. Charles.

(Max Chop.)

Neue Folge.



LEIPZIG

Verlag der Serig'schen Buchhandlung.

Den zeitgenössischen Meistern der Tonkunst

Herrn Professor Max Bruch,

Dirigent des Orchester-Vereins zu Breslau,
Ritter vieler Orden,

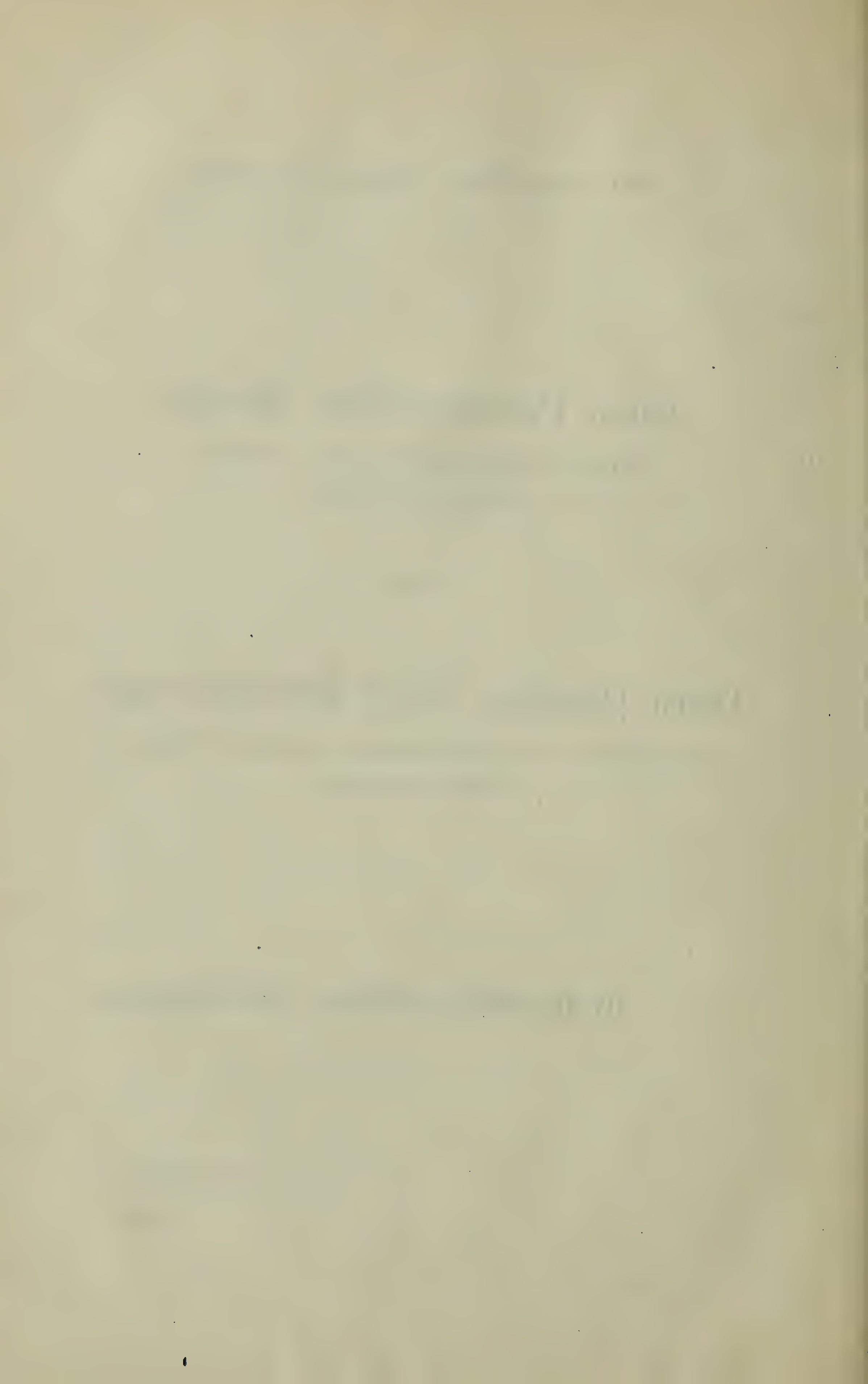
und

Herrn Professor Josef Rheinberger,

Kapellmeister an der Allerheiligen Hofkapelle in München,
Ritter vieler Orden,

in freundschaftlicher Hochachtung

zugeeignet.





Vorwort.

Als ich im Mai des Jahres 1888 den ersten Band meiner „Zeitgenössischen Tondichter, Studien und Skizzen“ der Oeffentlichkeit übergab, glaubte ich nicht, daß ich bereits nach Verlauf zweier Jahre vor der angenehmen Aufgabe stehen würde, meinem Werke einen Nachfolger zu schaffen. Den Grund für diese Annahme suchte ich in dem eigenartigen Standpunkte, den ich als Kritiker einnehme, und in der scharfen, offenen Sprache, mit welcher ich künstlich als „Koryphäen“ über Wasser gehaltenen Alltagsmusikern und -Komponisten begegnete, auch bei wirklichen Meistern deren Schwächen aufdeckte. — Als Kritiker gehe ich, wie bereits in der Vorrede zum ersten Bande betont, von der Ansicht aus, daß die Urtheilsfindung, dem großen Kreise des kunstsinnigen Publikums zufällt, daß der Rezensent mit diesem stetige Fühlung halten und als Vertreter der Oeffentlichkeit auch deren Meinung in den ihr angehörenden Blättern, Zeitschriften und Büchern wiedergeben soll. Damit mußte ich in unserem Zeitalter der Protektions-Wirthschaft auf große Widersprüche stoßen. Trotzdem ist, so meine ich, dieser mein Grundsatz so klar und wahr, daß er kaum eines Beweises bedarf. Ein Kritiker kann sich die Finger wund schreiben, er wird sein Volk niemals für ein Werk begeistern, das es ganz oder halb abgelehnt hat. Selbstverständlich bleibt der öffentlichen Kritik das Recht vorbehalten, dieses große Gesammt-Urtheil des Publikums hier und da zu läutern und zu klären, in vereinzelten Fällen auch zu rektifiziren; im Großen und Ganzen aber ist immer das Publikum der maßgebende Faktor, mit welchem jeder Tondichter zu rechnen hat, — mit dem auch die Kritik rechnen muß, wenn sie sich nicht den Vorwurf der Beeinflussung und Einseitigkeit zuziehen will.

Weil ich nun in meinem Werke dem kunstsinnigen deutschen Volke den ihm gebührenden Ehrenplatz einräumte, war ihm auch das Buch gewidmet, zu welchem ich jahrelanges Studium ge-

braucht, gewissenhafte Beobachtung des Volksgeschmackes eingesammelt hatte. — Die Antwort, welche mir auf dieses Unternehmen hin zu Theil wurde, vermag man der Herausgabe des vorliegenden Werkes am besten zu entnehmen. Vom Publikum und der Presse mit verschwindend wenigen und wirklich unbedeutenden Ausnahmen auf's Liebenswürdigste unterstützt, vertraue ich eben den zweiten Band der Oeffentlichkeit an. — Bei dieser Gelegenheit fühle ich das innige Bedürfniß, nicht nur allen Denjenigen zu danken, welche meinem Unternehmen treue Freunde gewesen sind, sondern vor Allem gilt mein Dankeswort auch den Tondichtern dieses zweiten Bandes, welche ausnahmslos in zuvorkommendster Weise mir mit Auskünften und Notizen zur Seite standen, sodaß es mir durch sie möglich wurde, in dieser neuen, weit schwierigeren Folge wiederum etwas absolut Autoritatives hinsichtlich der rein biographischen Angaben zu bieten.

In den fast zweihundert größeren und kleineren Besprechungen in- und ausländischer Journale über die erste Ausgabe meiner „Tondichter" (vergl. den Anhang) sind mir nun betreffs neuer in mein Werk einzureihender Tondichter die verschiedensten Vorschläge gemacht worden, die zum Theil von sehr lokalpatriotischem Geschmacke zeugten. Für die neue Folge hatte ich unter theilweiser Berücksichtigung dieser Propositionen anfänglich außer den darin Besprochenen noch Hermann Götz, Carl Goldmark, Adolf Jensen, F. Kiel, Albert Dietrich, Dräsecke, Bruckner, Robert Volkmann, Anton Dvorak, Asger Hamerik, J. P. E. Hartmann und Severin Svendsen in Aussicht genommen. Allein schon bei der Fertigstellung der ersten Essay's gewahrte ich, wie mir der Stoff unter den Händen wuchs, und sah mich daher genöthigt, unter Wegfall der Vorgenannten wieder eine verhältnißmäßig beschränkte Auswahl zu bieten, den Rest eventuell einem dritten Bande vorbehaltend. Möchte das von den Herren Referenten, welche mein Werk zur Beurtheilung in die Hand nehmen, gütigst berücksichtigt werden! —

Im Uebrigen habe ich die nämlichen Grundsätze, die mich vordem beseelten, auch weiter beibehalten und hoffe, daß es mir vergönnt war, meinem kunstsinnigen deutschen Volke einen weiteren Einblick in das Wirken und Schaffen seiner großen Meister zu erschließen.

Im Mai 1890.

Der Verfasser.



Inhalts-Verzeichniß.

	Seite
Vorwort	V
Max Bruch	1
Woldemar Bargiel	18
Dr. Robert Franz	29
Franz Lachner	56
Viktor E. Neßler und sein „Trompeter von Säkkingen"	99
Josef Rheinberger	113
Dr. Franz Xaver Witt	128
Giuseppe Verdi	145
Camille Saint-Saëns	184
Charles François Gounod	210
Peter Iljitsch von Tschaikowsky und die russische Musik	227
Ein Virtuosen-Duo:	
Professor August Wilhelmj (Violine)	250
Gustav Láska (Kontrabaß)	275
Rezensions-Anhang über die ersten beiden Bände der „Zeitgenössischen Tondichter"	295





Max Bruch.

> „Wenn die Flur vom Frost befreit,
> Und wiederkehrt die Sommerszeit; —
> Was einst in langer Winternacht
> Das alte Buch mir kund gemacht,
> Das schallte laut in Waldespracht,
> Das hör' ich hell erklingen:
> Im Wald dort, — auf der Vogelweid,
> Da lernt ich auch das Singen."
>
> Meistersinger von Nürnberg.

Es sei uns vergönnt, zu Eingang unseres Essay's eine Korrespondenz zu erwähnen, welche sich zwischen dem Autor dieses Buches und Meister Bruch entspann. Dieselbe betrifft die Widmung und wird Leute, welche daran Anstoß nehmen könnten, daß zwei darin besprochene Tondichter identisch sind mit den Dedikanten, von etwa auftauchenden, kleinlichen Bedenken befreien:

„Breslau, 27. Dezember 1889.

Sehr geehrter Herr!

Ihre freundliche Absicht, mir den zweiten Band Ihrer „Zeitgenössischen Tondichter" zueignen zu wollen, habe ich natürlich mit verbindlichstem Danke anzuerkennen; ich möchte nur vorher fragen, ob es angeht, daß Sie Ihr Buch einem Manne zuschreiben, dessen Werke gerade in diesem Bande und — ich weiß es nicht! — vielleicht freimüthig kritisirt werden? — Das könnte sich möglicherweise etwas seltsam ausnehmen! —

Hochachtungsvoll grüßend
Der Ihrige
Max Bruch."

„Hochgeehrter Herr und Meister!

Herzlichen Dank für Ihre liebenswürdigen Zeilen, denen ich Ihre Einwilligung in mein Anerbieten entnommen habe. Das einzige Bedenken, welches Sie vorbringen, hat sich auch in meinem Innern geregt, ist von mir hin und her überlegt worden und endlich als irrelevant bei Seite gestoßen. Lassen Sie mich, Meister, Ihnen gegenüber offen, ehrlich und ohne Schmeichelei reden, wie es Deutsche zu Deutschen gewohnt sind.

Andeutungen Ihres lieben Schreibens entnehme ich, daß Sie den ersten Band der „Zeitgenössischen" kennen. Sie wissen aus demselben, daß ich eine sehr freimüthige Kritik führe; und gerade diese Eigenschaft hat die Presse überall anerkannt, sogar begeisterten Mundes gelobt. Auf diesen Grundsätzen fuße ich selbstredend auch jetzt noch.

„Vox populi, vox dei!" — Der Kritiker soll mit dem Publikum stete Fühlung halten, da dieses doch die erste und letzte Instanz für jeden Tondichter und seine Werke ist, — er soll sich nicht auf einen zu subjektiven Standpunkt stellen und seine Gelehrten-Ansichten dem Publikum aufzudrängen versuchen, wenn dieses doch von ihnen nichts wissen will. Allerdings ist es ihm gestattet, durch seine Kritik „des Volkes Stimme" zu läutern und zu klären, — aber nur in den wenigsten Fällen (eine Ausnahme kann ja auch hier vorkommen!) darf er sie ganz umstürzen wollen. Diese einzige Ausnahme gestatte ich bei Viktor E. Neßler's: „Trompeter von Säkkingen"; denn es thut noth, daß die Kritik das Publikum wieder und immer wieder auf die grenzenlose Geschmacks-Verirrung hinsichtlich dieses Opuskulum aufmerksam macht. — — In der Beibehaltung dieses Standpunktes bin ich streng konsequent, rücksichtlich der Kunst-Auffassung beseelen mich Ideale, die ich bei den ersten Meistern der Klassizität und modernen Romantik mir aneignete und mit meinem Volke theile.

Ich verlange eine urwüchsige, gesunde Kraft, ein Original, keine Kopie! — Nehmt euch die Meister aller Zeiten, einen Beethoven oder auch — cum grano salis! — Richard Wagner zum Muster! Denn Vorbilder braucht jeder beginnende Komponist. Dann aber, wenn ihr fähig seid, ohne Stütze zu gehen, sagt euch los von jeglichem Einflusse und folgt dem eigenen Genie! — Könnt

ihr das nicht, — so klappt den Flügel zu, legt den Bleistift weg und führt den Violinbogen oder Dirigentenstab! Denn als Komponist werdet ihr das seichte Fahrwasser nie verlassen.

Ob Sie mir in diesen Ansichten beipflichten, weiß ich nicht; ich möchte sagen: Sie müssen es, weil — verzeihen Sie dem Autor die Eitelkeit! — Sie und Rheinberger die einzigen Tondichter des zweiten Bandes sind, für welche ich jene nicht durch den kleinsten kritischen Zweifel getrübte Anerkennung und Begeisterung besitze, die einem echten deutschen Meister entgegengebracht werden muß. — In diesem Sinne ist das Essay über Sie gehalten. — Daher sind Sie Beide auch die Einzigen der ganzen Vierzehnzahl, denen ich die Widmung meines Buches anbieten konnte und durfte, weil Sie hoch über allen Bemängelungen der Kritik stehen und mir, Ihrem aufrichtigen Bewunderer, nur die ehrenvolle Aufgabe zufiel, als Mund Ihres Volkes Ihre Größe zu verkünden.

Davor aber, daß jenes ganze Essay über Sie als tendenziöse oder erzwungene Lobhudelei ausgelegt wird, schützt mich gewiß der Ruf des objektiven Kritikers, den weder Freundschaft, noch Abhängigkeit davon zurückhalten könnte, seiner tiefinnersten Herzens-Ueberzeugung offen Ausdruck zu verleihen. Jene Anfrage, ob ich Ihnen die Widmung dieses Buches anbieten dürfte, würde ich nicht an Sie gerichtet haben, wenn mich nicht Ihre Größe und Genialität über jedes kritische Bedenken hinweggesetzt hätte.

Ihre Anfrage entspringt einer echt künstlerischen Bescheidenheit, welche Sie um so mehr ehrt, als Sie derselben neben der Meisterschaft einen Platz bei sich eingeräumt haben. — Sie theilen sich mit Brahms in den Ruf eines „Beethovens der Neuzeit"; meiner Ueberzeugung nach sind Sie der Beneidenswerthere, weil Sie volksthümlicher geworden sind, als Ihr Kollege. Denn Popularität im edelsten Sinne ist der schönste Erfolg, den ein Komponist in jahrelangem, rastlosem Streben erringen kann.

Ich hoffe, daß diese kurze Auseinandersetzung nicht nur das letzte kleine Bedenken der Bescheidenheit bei Ihnen verscheucht, sondern auch dazu diente, uns wiederum etwas näher aneinander gebracht zu haben. Denn die wirklich edle Freundschaft findet ihren gediegensten Halt in dem geistigen Austausch, für den bei unserer räumlichen Trennung leider Feder und Briefpapier

das von Herzen kommende und zu Herzen gehende gesprochene Wort ersetzen müssen.

Ich nehme also nunmehr Ihre einwandfreie Zustimmung an, danke Ihnen herzlichst und bitte Sie um Bewahrung Ihrer Freundschaft und Zuneigung! —

In aufrichtiger Bewunderung und Hochachtung!

Den 29. Dezember 1889.

Ihr

M. Ch."

Wenden wir uns nunmehr unserem Essay zu!

* *
*

Die beiden Komponisten, welche nach dem Tode Richard Wagner's und Franz Liszt's in den Vordergrund des allgemeinen Interesses getreten sind und deren Würdigung selbst zu Lebzeiten jener Meister eine ungetheiltere war, sind Bruch und Brahms. Der Grund, aus welchem man sich durchschnittlich den Werken dieser Beiden mit größerer und allgemeinerer Sympathie zuwendete, als Wagner und Liszt, ist nicht schwer zu finden. In einer Uebergangs-Periode stoßen die Geister der extremen Reform-Richtung stets auf größeren Widerstand, als diejenigen, welche bisher Gepflegtes und neu Gewonnenes mit einander verbinden. Auf letzterem Standpunkte aber stehen Bruch und Brahms, — Bruch mehr noch der Klassizität sich zuneigend, als Brahms.

Einen Vergleich zwischen diesen zeitgenössischen Meistern zu ziehen, versagen wir uns an dieser Stelle aus billigen Rücksichten. Man weiß aus dem ersten Bande dieses Werkes, wie begeistert wir von Brahms denken; wir haben aber auch damals bereits angedeutet, daß Brahms ein exklusiver Komponist ist, — daß seine Kunst-Gemeinde eine verhältnißmäßig kleine ist, weil unserer Zeit die Fähigkeit und Willenskraft abgeht, etwas wahrhaft Schönes und Edles, das nicht ganz mühelos erworben werden will, zu verstehen. — Bruch ist bei Weitem volksthümlicher geworden, ohne dabei in irgend einer Hinsicht seine edle Haltung aufgegeben zu haben. Die Denkart beider Genie's hat in ihren allgemeinen Grundzügen etwas nah' Verwandtes und dennoch sind sie von einander grundverschieden. Weshalb man aber Beide mit dem Ausdrucke eines „Beethoven der Neuzeit" belegt hat?

— Ist es eine leere Redensart? — Ist es Kritikerschmeichelei? — Bei Gott nicht! — Das Attribut ist voll gerechtfertigt! — Gehen Brahms und Bruch auch rücksichtlich der Wahl ihres Ausdrucks und der Mittel verschiedene Wege, so haben sie Beide das gemein, daß sie in ihren Arbeiten an die unsterblichen Vorbilder der Klassizität in der Tonkunst anknüpfen und gegenüber dem mehr weichlichen und elegischen Zuge der modernen Zeitrichtung, dem sie sehr wohl Rechnung zu tragen wissen, Schlagfertigkeit, Kraft und Energie ihr eigen nennen und mit vokalen wie instrumentalen Mitteln völlig vertraut sind. — Gemeinsam ist ihnen ferner, daß sie sich hoch über das Niveau der Mittelmäßigkeit erheben, tief unter sich den Troß unserer heutigen Alltagsmusiker lassend, — daß sie Erscheinungen sind, welche bei einer Revue über die bedeutendsten Geister unseres Jahrhunderts an dessen Abschlusse stets unter den Ersten genannt werden. Ueberschaut man die traurige Oede, in welcher zur Zeit mit verhältnißmäßig geringen Ausnahmen das Feld des musikalischen Schaffens daliegt, — geht man ferner von dem Grundsatze aus, daß Musik ausschließlich Gefühl ist, daß diese Gefühls-Ausbildung in jedem Individuum eine andere ist, und bedenkt dann, daß Millionen Herzen in einmüthiger Begeisterung einem Künstler entgegenjubeln, wie es bei Max Bruch der Fall ist, dann bleibt eben auch für diejenige Kritik, welche in der Stimme des Volkes die maßgebende Macht erblickt, nichts weiter übrig, als anzuerkennen. —

Der Grundzug, der uns in allen Werken Bruchs begegnet, ist derjenige einer gewissen Kunstaristokratie. Seine Schöpfungen sind ideal, seine Melodien zeigen neben den allgemeinen Vorzügen schönen Ebenmaßes und trefflicher Wiedergabe der Stimmung ein Streben nach dem Erhabenen, Majestätischen, Großen, Kraftvollen. Dabei aber — so seltsam es auch klingen mag! — wird der Ausdruck nicht, wie bei Johannes Brahms, ein gelehrter, ein nur für Bevorzugtere verständlicher. — Seine Gedanken behalten etwas in bestem Sinne Volksthümliches und Allgemeinverständliches. Zu diesen charakteristischen Eigenschaften gesellt sich eine leichte und glückliche Erfindungsgabe, welche ihm jederzeit mit ursprünglicher Frische zu Gebote steht, nie erlahmt oder nachläßt, nie versagt. Das Vorbild, nach welchem Bruch arbeitet, ist kein geringeres, als — Ludwig van Beethoven. Wer aber in den Spuren dieses Meisters aller Meister

wandelt, wer dessen Größe so in sich aufgenommen hat, daß er sie, wenn auch im kleineren Maßstabe, für seine Werke verwerthet, auf den geht von jenem Glorienscheine über, der den Einzigen umstrahlt.

Wir sind gewiß vor einer allzu engherzigen Auffassung dieses Urtheils sicher und brauchen nicht zu befürchten, daß man durch Deutelei unser Lob in einen Tadel umwandle und von Epigonenthum rede. Dafür steht Bruch zu hoch, sein Ruf ist schon zu weit gedrungen. — Ueber das, was man als Bestes aus seinen Werken zu bezeichnen hat, gehen die Urtheile weit auseinander. Man sagt, daß Bruch den Höhepunkt seines bisherigen Schaffens in seinen op. 41 („Odysseus“, Scenen aus der Odyssee für Chor, Soli und Orchester) und op. 45 („Das Lied von der Glocke“ für Chor, 4 Solostimmen, Orchester und Orgel) erreicht habe. Bei seiner Neigung zur strengen Klassizität bot ihm allerdings die Odyssee mit ihrer farbenprächtigen Schilderung, ebenso wie die Schiller'sche „Glocke“ mit den ächt poetischen Stimmungsbildern beste Gelegenheit, die ihm innewohnenden, ureignen Fähigkeiten zu verwerthen. Fraglos ist auch die Kantatenform dieser Texte der Entfaltung seiner speziellen musikalischen Talente günstiger, als die Oper. Trotzdem glauben wir, daß man mit dieser Bevorzugung eine Ungerechtigkeit begeht. Wenn einmal die Chorwerke genannt werden, sollte man in erster Linie den „Frithjof“ (op. 23, Scenen aus der Frithjofsage, für Männerchor, Solostimmen und Orchester) und die Geibel'sche Ballade: „Schön Ellen“ (op. 24 für Sopran-Solo, Bariton-Solo und Orchester) nicht vergessen. Weiter aber hat uns Bruch drei Sinfonien geschenkt, von denen allerdings die dritte (op. 51 in E-dur) die Spuren der Klassizität mehr und mehr verläßt, die aber ohne Frage mit zu den besten Erzeugnissen sinfonischer Orchestermusik der Neuzeit gehören. Endlich aber besitzen wir in op. 26 ein Violin-Konzert (in G-moll, Joseph Joachim gewidmet), das so vollendet, so klassisch schön, so tiefgewaltig und ergreifend ist, daß wir nicht einen Augenblick Bedenken tragen, demselben in der Trias unserer besten Violin-Konzerte den zweiten Platz — nämlich zwischen Beethoven nach Oben und Mendelssohn nach Unten! — anzuweisen.

Auf diese Frage nach dem Besten werden wir später zurückkommen, wenn wir den einzelnen Werken unseres Meisters nähertreten. Maßgebend wird sich dieselbe, wie gesagt, bei der Verschiedenheit

der musikalischen Ansichten kaum lösen lassen; damit ist keineswegs gesagt, daß nicht Fingerzeige gegeben werden können, welche vielleicht hier und dort von Nutzen sind. — Zunächst wenden wir uns mit wenigen Worten dem Leben des Komponisten zu und dienen mit den nothwendigsten Angaben:

Max Bruch ist am 6. Januar 1838 in Köln a. Rh. geboren. Sein frühzeitig sich entwickelndes musikalisches Talent, das von der intelligenten Mutter durch Unterricht im Klavierspiel und der Kompositionslehre unterstützt wurde, veranlaßte seine Eltern, ihn für die Kunst zu bestimmen. Als er mehrere Jahre bei Breidenstein[1]) in Bonn als dessen Schüler zugebracht hatte, bewarb er sich mit einem Streich-Quartett um das Stipendium der Frankfurter Mozart-Stiftung und erhielt dasselbe auf vier Jahre. Seine Studienreisen brachten ihn in den Jahren 1853—57 mit dem berühmten Dr. Ferdinand von Hiller[2]) zusammen, der seit 1850 als städtischer Kapellmeister in Köln und Leiter des dortigen Konservatoriums fungirte. Bruch wurde sein spezieller Schüler. In dieser Zeit waren schon mehrere seiner Kompositionen zur Aufführung gelangt und hatten ihm allgemeine Anerkennung eingetragen. Namentlich war Hiller über das Talent seines Schülers hocherfreut und widmete der Ausbildung desselben die erdenklichste Sorgfalt. — Bei einem späteren, zweijährigen (1862—64) Aufenthalte Bruchs in Mannheim lernte der-

---

1) Dr. Heinrich Carl Breidenstein, geb. am 28. Februar 1796 zu Steinau in Hessen, gest. am 12. Juli 1876 zu Bonn, verwaltete seit 1826 das Amt eines Universitäts-Musikdirektors und Dirigent des Gesang-Vereins in Bonn. Seine Werke: Orgelstücke, Lieder, Motetten, Kantaten.

2) Dr. Ferdinand von Hiller, geb. am 24. Oktober 1811 zu Frankfurt a. M., Schüler Aloys Schmidts und Hummels in Weimar, sowie ein Freund von Mendelssohn-Bartholdy, Moscheles, Cherubini, Meyerbeer, Rossini, Berlioz, Chopin, Liszt und Goethe. Nach einer längeren Kunstreise im Jahre 1827 lebte er seit 1829 als Pianist in Paris. Von 1843 weilte er abwechselnd in Italien und Deutschland, dirigirte von 1843 bis 1844 die Leipziger Gewandhaus-Konzerte und erhielt 1847 einen Ruf nach Düsseldorf als Konzert-Dirigent, 1850 nach Köln als städtischer Kapellmeister und Direktor des Konservatoriums. Seine Werke: Konzerte, Etüden, Lieder, Kirchenwerke, Kammermusiksachen, Violin-Konzerte, 7 Ouverturen, 3 Sinfonien, prächtige Kantaten, 2 Oratorien („Die Zerstörung Jerusalems" und „Saul"), 4 Opern („Der Traum in der Christnacht", „Konradin der letzte Hohenstaufe", „Die Katakomben" und „Der Deserteur") u. A. m.

selbe den seit 1836 als Hofkapellmeister dortselbst angestellten Vincenz Lachner[3]) kennen und trat mit ihm in engeren Verkehr. Auch dieser Umgang war für seine künstlerische Ausbildung von großem Einflusse. — Im Jahre 1865 nahm Bruch den Ruf eines Direktors des Musik-Instituts in Koblenz an; 1867 trat er an Stelle Stein's als Fürstlicher Hofkapellmeister an die Spitze des Hof-Orchesters zu Sondershausen i. Thür. Hier, wo Leute wie Spohr und Weber den Grund zu einer vorzüglichen Kapelle gelegt hatten, bildete er sich bis zum Jahre 1870 als Dirigent aus, um dann sein Amt in die Hände Max Erdmannsdörfers (vergl. Band I der „Zeitgenössischen Tondichter") zu legen. — Zunächst wandte sich nun Bruch für einige Jahre nach Berlin, um hier als Privatmann zu leben; alsdann siedelte er nach Bonn über, während dieser Zeit in rastlosem Schaffen thätig. 1878 trat er an Julius Stockhausens[4]) Stelle (der als Professor an das Hoch'sche Konservatorium nach Frankfurt a. M. ging) als Direktor an die Spitze des bekannten Stern'schen[5]) Gesang-Vereins. Als Julius Benedict[6]), derzeitiger Dirigent am Teatro

---

3) Betr. Vincenz Lachner vergl. den Aufsatz über Dr. Franz Lachner, Anmerkung 1.

4) Julius Stockhausen, geb. am 22. Juli 1826 in Paris, bildete sich auf dem Konservatorium seiner Geburtsstadt und bei M. Garcia in London als Baritonist aus. Nach kurzer Bühnenthätigkeit (Erstes Auftreten 1848 in London) reiste er als Konzertsänger. 1862—67 Leiter der Philharm. Konzerte in Hamburg, 1869—71 württembergischer Kammersänger in Stuttgart, 1871—74 Gesanglehrer am Straßburger Konservatorium, 1874—78 Direktor des Stern'schen Gesang-Vereins in Berlin, 1879—80 Gesangs-Professor am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. 1880 gründete er in Berlin eine eigene Gesangsschule. — Er gab eine „Gesangs-Methode" (Leipzig-Peters) heraus.

5) Julius Stern, geb. am 8. August 1820 in Breslau, erhielt als Schüler Rungenhagens an der Königl. Akademie in Berlin von Friedrich Wilhelm IV. ein Reise-Stipendium und ging nach kurzem Aufenthalte in Dresden als Leiter des deutschen Gesang-Vereins nach Paris. 1846 nach Berlin zurückgekehrt, gründete er 1847 den nach ihm benannten Stern'schen Gesang-Verein, 1850 mit Professor Marx und Kullak das Stern'sche Konservatorium, aus welchem Kullak im Jahre 1855 die „Neue Akademie der Tonkunst" machte. 1860 zum Königlichen Professor ernannt, legte Stern im Jahre 1874 die Leitung seines Gesang-Vereins in J. Stockhausens Hände (s. Anm. 4). Seine Werke: Lieder und Gesänge, Violinstücke ꝛc.

6) Julius Benedict, geb. am 24. Dezember 1804 in Stuttgart, genoß

San Carlo zu Neapel und Begleiter Jenny Linds, seine Stelle als Leiter der „Philharmonic Society“ in Liverpool im Jahre 1880 niederlegte, ward Bruch in dieses Amt berufen und übernahm dasselbe.

Die meisten Musiklexika und Essays geben an, daß Bruch bereits im Jahre 1882 von England nach Deutschland zurückgekehrt sei und sich in Breslau als Dirigent der Orchestervereins-Konzerte niedergelassen habe. Diese Mittheilung ist falsch. Der Meister schreibt in einem Briefe an den Verfasser der „Tondichter“ selbst:

„Ich bin nicht 1882 aus England nach Deutschland zurückgekehrt, sondern erst 1883. Ich war vom Herbst 1880 bis zum Frühjahr 1883 Direktor der Philharmonic Society, dirigirte dann im April und Mai 1883 eine Anzahl meiner Werke in Amerika als Gast amerikanischer und deutscher Musik-Gesellschaften, kehrte im Sommer 1883 nach Deutschland zurück und bin seit September 1883 Direktor des Breslauer Orchester-Vereins. Größere Reisen im Auslande habe ich seitdem nicht gemacht. Ernennungen und Auszeichnungen sind mir in dieser Zeit viel zu Theil geworden;[7]) es würde aber zu weit führen, sie alle zu erwähnen. Ich führe daher nur an, daß mich die Königliche Akademie der Künste in Berlin 1888 zu ihrem ordentlichen Mitgliede ernannt hat.“ —

Unser Meister hat sein ganzes Leben redlichem Schaffen gewidmet, dafür bürgt die große Anzahl der von ihm der Oeffentlichkeit übergebenen Werke. Es sind dies die nachfolgenden:

1819 im Klavierspiel Hummels Unterricht in Weimar, in der Komposition belehrte ihn später Carl Maria von Weber in Dresden. Auf Letzteres Empfehlung hin erhielt er von 1823—25 die Kapellmeisterstelle am Wiener Kärnthnerthor-Theater, 1826 ward er Musikdirektor am Teatro San Carlo in Neapel. 1838 begab er sich nach London, wo er mit wenigen Unterbrechungen (seine Reisen 1850—51 mit Jenny Lind und sein Aufenthalt in Liverpool) dauernden Wohnsitz nahm. — Seine Werke: Klavier-Sonaten, -Rondos, -Fantasien, -Konzerte, eine Ouverture („Käthchen von Heilbronn“), Oratorien („Die heilige Cäcilie“, „St. Peter“), Opern („Der Zigeunerin Warnung“, „Der Alte vom Berge“, „Die Bräute von Venedig“, „The Rose of Erin“, „Lilly of Killarney“) u. A. m.

7) So ist dem Komponisten im Juli 1889 für seine hohen Verdienste um die Musik von Sr. Majestät dem Könige der Kronen-Orden verliehen worden.

op. 1. „Scherz, List und Rache." Eine komische Oper.
op. 2. Capriccio für Pianoforte zu 4 Händen.
op. 3. „Jubilate, Amen!" für Sopran, Chor und Orchester.
op. 4. 3 Duette für Sopran und Alt mit Pianoforte.
op. 5. Klavier-Trio in C-moll.
op. 6. Sieben zwei- und dreistimmige Gesänge für weibliche Stimmen mit Pianoforte.
op. 7. Sechs Gesänge mit Pianoforte: „Altes Lied. — Russisch. — Die Zufriedenen. — Schilflied. — Frühlingslied. — Frisch gesungen." —
op. 8. „Die Birken und die Erlen." Für Sopran-Solo, Chor und Orchester.
op. 9. Quartett in C-moll.
op. 10. Quartett in E-dur.
op. 11. Fantasie für Pianoforte.
op. 12. Sechs Klavierstücke.
op. 13. Hymnus für eine Singstimme mit Pianoforte.
op. 14. Zwei Klavierstücke.
op. 15. Vier Lieder mit Pianoforte.
op. 16. „Loreley", große romantische Oper.
op. 17. Weltliche Lieder aus dem Spanischen und Italienischen.
op. 18. Vier Gesänge für Bariton mit Pianoforte.
op. 19. „Römischer Triumphgesang." — „Wessobrunner Gebet." — Männerchöre mit Orchester.
op. 20. „Die Flucht der heiligen Familie" von Eichendorf. Chor und Orchester.
op. 21. Gesang der drei heiligen Könige für 3 Männerstimmen mit Orchester.
op. 22. Vacat. [8])
op. 23. „Frithjof", Scenen aus der Frithjof-Sage, für Männerchor, Solostimmen und Orchester.
op. 24. „Schön Ellen", Ballade von Geibel, für Sopran-Solo, Bariton-Solo, Chor und Orchester.
op. 25. „Salamis" von Lingg.
op. 26. Erstes Violin-Konzert mit Orchester in G-moll (Jos. Joachim gewidmet).
op. 27. Frithjof auf seines Vaters Grabhügel. Konzertscene für Bariton, Frauenchor und Orchester.
op. 28. Sinfonie in Es-dur für Orchester.
op. 29. „Rorate Coeli" für Chor, Orchester und Orgel.
op. 30. „Der Priesterin der Isis in Rom" für Alt mit Orchester.
op. 31. „Flucht nach Aegypten" und „Morgenstunde" (Lingg) für Sopran-Solo, Frauenchor und Orchester.
op. 32. „Normannenzug" für Bariton-Solo, einstimmigen Männerchor und Orchester.
op. 33. Vier Lieder von Viktor Scheffel mit Pianoforte.
op. 34. „Römische Leichenfeier" für gem. Chor mit Orchester.
op. 35. „Kyrie, Sanctus und Agnus Dei."
op. 36. Zweite Sinfonie in F-moll für großes Orchester.
op. 37. Das Lied vom Deutschen Kaiser für Chor und Orchester.

8) Der Meister schreibt uns: „Mit op. 22 ist mir vor vielen Jahren ein seltsamer Irrthum passirt; dies opus existirt gar nicht. „Frithjof" (op. 23) hätte eigentlich die Opus-Zahl 22 tragen müssen." —

op. 38. **Fünf Lieder:** „Waldpsalm." — „Der Wald von Traquair" (schott. Volkslied). — „Tannhäuser." — „Rheinsage." — „Feierliches Tafellied."
op. 39. „**Dithyrambe**" (Schiller) für Tenor-Solo, Chor u. Orchester.
op. 40. „**Hermione**", große romantische Oper.
op. 41. „**Odysseus**", **Scenen aus der Odyssee** für Chor, Solo und Orchester (Text von Graff).
op. 42. **Romanze** für Violine und Orchester.
op. 43. „**Arminius.**" Oratorium für Chor und Orchester.
op. 44. **Zweites Violin-Konzert** mit Orchester in D-moll (Pablo de Sarasate gewidmet).
op. 45. „**Das Lied von der Glocke**" für Chor, 4 Solostimmen, Orch. und Orgel.
op. 46. **Fantasie** (Einleitung, Adagio, Scherzo, Andante, Finale) mit Benutzung schottischer Volksmelodien für Violine mit Orchester.
op. 47. „**Kol Nidrei**", Adagio nach hebräischen Melodien für Cello mit Orchester.
op. 48. **Vier Männerchöre.**
op. 49. **Sieben Lieder** für 1 Singstimme. 2 Hefte.
op. 50. „**Achilleus**" für Solostimme, Chor und Orchester.
op. 51. **Dritte Sinfonie** in E-dur.
op. 52. „**Das Feuerkreuz**", **dramatische Kantate** nach einem Motiv aus Walter Scotts „Lady of the Lake" von H. Bulthaupt für gem. Chor, Solost. und Orchester (erschienen im Sommer 1889).

Ohne Opuszahl sind erschienen:

1. **Vom Rhein:** „Wenn das Rheingold" für Männerchor.
2. **Hebräische Gesänge** für Chor, Orchester und Orgel.

Trotz dieser Fülle des Geschaffenen kann man von keinem der Werke sagen, daß es unter Ueberhastung leide, vor Allem aber findet sich in keinem auch nur eine einzige triviale Wendung. Daß man von einem Mehr- oder Minderwerth spricht, ist unter Berücksichtigung der individuellen Geschmacksrichtung nur selbstverständlich; nirgends aber erniedrigt sich Bruch zur Mache, nie schrieb er aus reiner Schaffensmanie ohne inneren Beruf und Trieb, wie wir es bei Raff, Rubinstein u. A. tadelten, — er ist auch kein Gelegenheits-Komponist.

Die Rücksichten auf den für diese Besprechungen vorgeschriebenen, knappen Rahmen ermöglichen es uns nur, das Beste und Wissenswertheste hervorzuheben, im Uebrigen aber lediglich die musikalische Gattung allgemein zu besprechen. Wenn wir uns bei der Ausführung dieses Vorsatzes zunächst der Sinfonie zuwenden, so mögen hier und da Bedenken gegen unsere scheinbare Willkür laut werden. Wir gehen aber von dem Grundsatze aus, daß rücksichtlich der bedeutend

freieren und uneingeschränkteren Gestaltungsmöglichkeit doch ein rein orchestrales Werk größere Anforderungen an die bildnerischen Fähigkeiten eines Tondichters setzt, als ein Chorwerk, ein Lied, das vermöge seines Textes bestimmte Bahnen vorschreibt, in denen sich der musikalische Ausdruck zu bewegen hat. Das Maßhalten in der Verfügungsmöglichkeit über einen unbegrenzt großen Stoff ist aber unseres Erachtens weit schwieriger, als das Schaffen innerhalb gegebener Grenzen, bei dem eben die Schranke vor Fehltritten bewahrt.

In seinen Sinfonien zeigt Bruch klar, daß er Beethovens Spuren nachwandelt. Seine letzte sinfonische Schöpfung nehmen wir, wie bereits gesagt, theilweise hiervon aus. Die ganze Genialität seiner Gestaltungs-Fähigkeit gelangt hier zum Ausdruck, — sein Titanismus und Streben nach dem Großen, die Frische und Ursprünglichkeit seiner Ideen, die faßliche und darum edel-volksthümliche Ausdrucksweise, die Fähigkeit klassischer Nachbildung und Durchführung, sowie seine völlige Macht über die Instrumentation. Wo sich aber all' diese Vorzüge vereinigen, steht die Kritik einer mehr oder minder vollendeten Schöpfung gegenüber, an der sie nur anzuerkennen hat; die wenigen und unbedeutenden Mängel, welche größtentheils auf subjektive Auffassung zurückzuführen sind, werden durch soviel Gutes aufgewogen, daß ihre Namentlichmachung nur unedle Krittelei und Kleinlichkeit bedeuten würde. — Trotz der unleugbaren Schönheit dieser Sinfonien, die selbst der Bruch'schen Richtung abholde Kritiker anerkennen müssen, werden dieselben wenig aufgeführt. Der Grund ist uns unerfindlich. Mag die Klassizität, welche aus jedem Takte dieser Werke spricht, in unserer Gegenwart, wo namentlich von Kapellmeistern und Musikdirektoren — oft gegen die Wünsche des Publikums! — die Pflege hochmoderner Musikliteratur bevorzugt wird, mit diesem Geschmacke im Widerspruch stehen; das ist noch kein Grund, Meisterwerke stiefmütterlich zu behandeln. Ob Bruch aus dieser Veranlassung in seinen letzten Werken mehr der neuzeitlichen Musikrichtung Zugeständnisse gemacht hat, wissen wir nicht. In unseren Tagen muß ja leider der Künstler auch Geschäftsmann sein, — das Genie sich nach den Launen „maßgebender Größen" strecken. Wir möchten dem Komponisten der „Glocke" den Rath geben, die begonnene Neigung nicht weiter auszuspinnen. So sympathisch wir auch der neuzeitlichen musikalischen Richtung gegenüberstehen, können

wir doch einem Genius, der eine klar ausgeprägte Neigung für Klassizität zeigt, nicht die Pflege hochmoderner Romantik an's Herz legen.

Das was wir von den Sinfonien lobend gesagt haben, gilt auch von den Trios und Quartetten, — wenngleich nicht vorenthalten werden darf, daß bei der feinen Kammermusik der Zug nach dem Großen, der Bruch beseelt und in den Orchesterwerken mit allen zu Gebote stehenden Mitteln zum Ausdruck gebracht werden kann, hier durch die Art der Besetzung und den Charakter der Kompositionen wesentliche Einschränkungen erleidet. Der Aufbau ist musterhaft, die Durchführung vorzüglich, die Melodik eine urwüchsige, natürliche und frische. Der Anflug zum Gewaltigen scheitert an der Unmöglichkeit seines Ausdrucks durch drei oder vier Instrumente, denen eine gewisse Weiche nun einmal nicht abgesprochen werden kann.

Damit sei nicht gesagt, daß Bruch nicht fähig wäre, mit wenig Tönen Viel zu sagen oder die Einfachheit der Darstellung zu beherrschen. So wenig er für Klavier solo geschrieben hat, verweisen wir doch auf diese Werke und heben zur Bekräftigung unseres Urtheils die „sechs Klavierstücke" (op. 12) hervor, welche durch ihre Lieblichkeit und schlichte Einfachheit entzücken.

Während sich Bruch im Uebrigen der eigentlichen Virtuosen-Literatur gar nicht zugewendet hat, bedachte er die Violine mit zwei großen Konzerten (op. 26 in G-moll und op. 44 in D-moll), einer Fantasie (op. 46, bestehend aus Einleitung, Adagio, Scherzo, Andante und Finale) und einer Romanze (op. 42). Von den beiden Violin-Konzerten, das erste Joseph Joachim, das zweite dem spanischen „Geigenkönig" Pablo de Sarasate gewidmet, haben wir bereits oben gesprochen. Die Werke sind dem Naturell derjenigen angepaßt, denen sie dedizirt wurden. Und dabei hat es sich herausgestellt, daß Joseph Joachim den ersten Platz behauptete. Denn Bruchs op. 26 rangirt eben nach unserer Ansicht direkt hinter Ludwig van Beethoven und über Felix Mendelssohn-Bartholdy. In diesem Werke ist eine Fülle wunderbarster Melodik, eine echt deutsche Gefühlstiefe, frei von jeder kränkelnden Sentimentalität, und eine urwüchsige, entzückende Frische aufgespeichert. Die drei Sätze — Vorspiel, Adagio und Finale — belehren uns über die ganzen Fähigkeiten Bruch's als Komponist. Im Vorspiel jenes unverkennbare Streben nach dem Erhabenen, verbunden mit einer halb serieusen Stimmung, die nur

durch das zweite Thema mit seiner innigen, eine ganze Welt der Sehnsucht und Liebe umfassenden Melodie unterbrochen wird. Das Adagio meidet sorglich jede unnatürliche Sentimentalität und offenbart uns ein deutsches Herz mit seiner tiefen Gefühlsinnerlichkeit. Der letzte Satz, ein Allegro energico, bleibt bei aller Frische und allem Muthwillen doch in gewissem Sinne ernst. Das Ganze ist neben all' diesen Vorzügen bis auf wenige Partien des Finale auch geigenmäßig gesetzt, gehört zur schweren Konzert-Literatur, ebenso wie Beethoven, ist außerordentlich dankbar und für unsere Geiger ein Repertoirstück ersten Ranges. — Wie verschieden von ihm das zweite, Sarasate gewidmete Konzert! Nur in der äußeren Form (mehr freie Fantasie) mit seinem Partner verwandt, zeigt es ein entschieden sentimentales Gepräge, in welchem selbst die kernigeren Stellen ohne namhafte Wirkung untergehen. Dies gilt vor Allem vom ersten Satze (Adagio ma non troppo). Für einen Geiger wie Sarasate, dem vermöge seines südlichen Temperaments die schwärmerische Weichlichkeit des Gefühlslebens zur zweiten Natur geworden ist, mag das Alles passen; wir aber haben das Werk als Deutsche und als von einem Komponisten ausgehend zu betrachten, der uns stets mit deutschem Fühlen und Denken entgegengetreten ist. Von diesem Standpunkte aus erscheint das zweite Violin-Konzert nicht so werthvoll, wie das erste. Auch das Recitativo leidet unter den bereits genannten Fehlern. Das Finale, ein Allegro molto, ist sehr wirkungsvoll gehalten, technisch sehr schwierig, aber doch als Ganzes mehr eine reizende Spielerei, nicht ohne charakteristische Momente, die zum Schlusse mit den Mitteln Beriot'scher Technik arbeitet. Derjenige, dem es gewidmet ist, der Spanier Pablo de Sarasate, hat sich dieses Werkes, ebenso wie der „Schottischen Fantasie", lebhaft angenommen und vermöge der nationalen Eigenartigkeit seiner Auffassung, vermöge der raffinirten Betonung der sentimentalen und technischen Effekte große Erfolge mit demselben erzielt. Die Kritik muß aber von diesem Beiwerke absehen, sie betrachtet nicht Sarasate als Spieler des Bruch'schen Konzertes, sondern das Bruch'sche Konzert als Komposition. Ist sie dann gewissenhaft, so wird sie zu einem Urtheile gelangen, das sich mit dem unsrigen deckt. — Trotzdem die Violin-Romanze nur zwei Opuszahlen von dem zweiten Violin-Konzert entfernt liegt, steht sie noch nicht unter dem vorgeschilderten

Einflusse und lehnt sich, wenngleich nicht ohne moderne Regungen, an Beethoven an, Gefühlstiefe und Ebenmaß der Form betonend.

An Opern hat uns Bruch im Jahre 1863 die „Loreley" (Text von Geibel), im Jahre 1872 „Hermione" (eine Bearbeitung nach Shakespeare's „Wintermärchen") geschenkt. — Wir sagten Oben, daß die Kantatenform von Schillers: „Lied von der Glocke" und Graff's: „Odysseus" für die Entfaltung der Bruch eigenthümlichen Fähigkeiten günstiger war, als die Oper. Damit haben wir uns zu der Ansicht bekannt, daß die Oper unseres Meisters eigentliches Feld nicht ist. Wir werden hierbei wenig Widersacher haben. Bruch geht es, wie einer nicht unbeträchtlichen Anzahl begabter Komponisten: Seine Genialität ist auf einen Wirkungskreis von bestimmtem Umfange angewiesen. Dabei ist ihm aber das Glück zu Theil geworden, nicht auf die Bagatell-Komposition beschränkt zu bleiben. Die genannten Opern haben daher auch wenig Aufführungen erlebt.

Es bleibt uns noch übrig, die Gesangs-Schöpfungen Bruchs zu bereden und damit einen Gegenstand als letzten kritisch zu erörtern, den andere Kollegen vorweg zu nehmen pflegen. Hierzu verleitet werden dieselben durch den Umstand, daß Bruch sein hauptsächliches Augenmerk auf die Pflege dieser musikalischen Gattung richtete und denn auch wirklich Vollendetes leistete. Wir haben den Grund für unser Abweichen von dieser Regel dargelegt. — Unter Uebergehung der kleineren Kompositionen und Lieder (so z. B. op. 4, 7, 8, 14, 17, 38, seiner bearbeiteten zwölf schottischen Volkslieder ꝛc.) wenden wir uns den größeren Chorwerken zu und nennen von ihnen in erster Reihe seine „Scenen aus der Frithjof-Sage" (op. 23), „Scenen aus der Odyssee" (op. 41), „Lied von der Glocke" (op. 45), „Achilleus" (op. 50), „Salamis" (op. 25), die Ballade „Schön Ellen" von E. Geibel (op. 24), „Die Flucht der heiligen Familie" (op. 20), „Normannenzug" (op. 32), „Römischer Triumphgesang" und „Wessobrunner Gebet" (op. 19), „Die Birken und die Erlen" (op. 8), „Jubilate, Amen!" (op. 3), „Rorate Coeli" (op. 29) und „Kyrie, Sanctus, Agnus Dei" (op. 35). Das bekannteste dieser Werke, das nicht allein durch die Konzertsäle gegangen ist, sondern auch seinen Weg durch die Schulen und sonstigen höheren Lehranstalten ganz oder theilweise gemacht hat, ist das „Lied von der Glocke".

Bisher beherrschte Dr. Andreas Romberg[9]) mit seiner „Glocke" die kunstsinnige Welt, als Bruch die Konkurrenz-Komposition der Oeffentlichkeit übergab. Die völlig verschiedene Auffassung in beiden Werken, die ja schon durch den Zeitunterschied (Romberg war ein Genosse Mozarts und stand auf streng klassischem Boden!) bedingt war, frappirte. Man erkannte Demjenigen den Lorbeer zu, der die zeitgemäße Empfindung betonte und das neudeutsche Fühlen in klassischer Form zum Ausdruck brachte, — Max Bruch. Sein „Lied von der Glocke" hat denn auch bis heute die höhere Stellung behauptet. In ihm entwickelt sich Bruch's ganze Meister-Eigenart. Jeder Abschnitt ist köstlich und legt Zeugniß ab für das genaue Studium des Textes durch den Komponisten, für das Bestreben Bruch's, den musikalischen Ausdruck dem Sinne des Libretto auf's Engste anzupassen und für die Unmittelbarkeit der poetischen und musikalischen Konzeption. — Nicht minder vollendet ist die Musik zu den „Scenen aus der Frithjof-Sage"; die Klage Ingeborgs: „Herbst ist es nun! Nimmer die Stürme des Meeres ruh'n" — gehört zu denjenigen Liedern, welche im kleinen wie großen Kreise stets wundersam das Herz bewegen müssen und darum auch gern von guten Sängerinnen auf das Programm gesetzt werden. Wie die Stoffe mit großer Feinfühligkeit gewählt und mit Vorliebe der Klassizität entlehnt, wie die Texte hochpoetisch sind, so auch ihre musikalische Verwerthung. — In den Kompositionen rein kirchlichen Charakters läßt jene Ursprünglichkeit der Empfindung bei Bruch nach. Der geniale und ideenreiche Tondichter zwängt sich hier in ein Gewand hinein, das ihm nicht paßt, das ihn in seiner freien Bewegung hemmt. Und diese eigenartige Maskerade verräth sich denn auch in den unter ihrem Banne geschriebenen Werken.

---

9) Dr. Andreas Romberg, geb. am 27. April 1767 zu Vechte bei Münster i. Westf. Bereits im 7. Lebensjahre Violinkünstler, machte er mit seinem Vater, dem berühmten Cellisten Bernhard Romberg, Kunstreisen, die ihn 1784 nach Paris führten. Dort für die Concerts spirituels auf 1 Jahr engagirt, trat er 1790 in die Dienste des Kurfürsten von Köln, lernte später bei seinen Reisen durch Tyrol, Italien und Oesterreich Haydn in Wien kennen. Nach abwechselndem Aufenthalte in Hamburg und Berlin (1797—1815) ging er 1815 als Hofkapellmeister nach Gotha, wo er am 10. November 1821 starb. Er schrieb: Violinkonzerte, Quartette, Quintette, Sonaten, Rondos, Chorwerke („Die Glocke", „Die Macht des Gesanges", „Der Graf von Habsburg", „Die Harmonie der Sphären"), Kirchenwerke, Sinfonien, Opern u. A. m.

Wir haben im Anfange unserer kritischen Auslassungen Max Bruch mit Johannes Brahms verglichen. In der ernsten Auffassung ihrer künstlerischen Lebenspflicht sind Beide unter den noch jetzt lebenden Komponisten die bedeutendsten. Das, was Brahms besonders auszeichnet, sichert ihm in seinen Kreisen einen ehrenvollen, unvergänglichen Platz; Bruch ist aber vermöge seiner edlen Popularität mehr ein Mann des Volkes geworden und wird als solcher in den Herzen jener unbegrenzten Anzahl der Musikfreunde und Musikverehrer, welche nach der Unmittelbarkeit der Wirkung ihre Meister beurtheilen, über Brahms gesetzt werden. Welche von beiden Stellungen die beneidenswerthere ist, — darüber wagen wir ein Urtheil nicht zu fällen.





Woldemar Bargiel.

„Nicht darf ich dir zu gleichen mich vermessen.
Hab' ich die Kraft, dich anzuzieh'n, besessen,
So hatt' ich, dich zu halten, keine Kraft."
Goethe: Faust I.

Bereits in unserer Besprechung über Johannes Brahms haben wir darauf hingewiesen, wie außerordentlich schwer es für einen Tondichter ist, ein Original zu verkörpern, — wie wenige derselben wir augenblicklich aufweisen können. Dieser Mangel kann seinen Grund in verschiedenen Dingen haben, hauptsächlich aber einmal in der Unfähigkeit des Autors zum selbständigen Denken, zur Erzeugung und Bildung origineller Idee'n; weiter aber in einer Art sklavischen Anhängerthums, das theils durch Gewohnheit, theils auch durch Phlegma die Entwickelung jeder Selbständigkeit — auch bei bester geistiger Anlage — versagt. In diesen Fußtapfen wandelt eine Unzahl von Komponisten, die wirklich die Befähigung hätten, eine bessere Lebens- und Künstler-Laufbahn einzuschlagen. Sie gehören keineswegs zu den Schlechten, sie erheben sich mitunter sogar hoch über das Mittelgut (z. B. Raff, Niels W. Gade, Rubinstein u. A. m.), und doch haftet ihnen jener böse Vorwurf an, daß sie nicht die Willenskraft besessen haben, sich von den Regungen der Bequemlichkeit loszureißen. Diesen Leuten fehlt es an einem wirklich künstlerischen Ideale nicht, aber sie sind zu träge, nach demselben emporzuschauen, — zu sehr an ihre Gewohnheit gefesselt, um sich durch dasselbe so begeistern zu können, daß sie den eigenen Anflug mit Erfolg versuchen. — Von denen, welchen überhaupt die Möglichkeit

origineller Gestaltung versagt ist, wollen wir hier nicht weiter reden. Sie haben leider eine große Verbreitung und fühlen sich insofern glücklicher, wie ihre Leidensgenossen aus der höheren Fakultät, als sie in dem, was sie schaffen, ihr ganzes Können bergen und so das befriedigende Bewußtsein in ihrer Brust tragen, bis zum Endpunkte ihres beschränkten Horizontes vorgedrungen zu sein. —

Es wäre ein großes Unrecht, wollte man Bargiel eine hohe Begabung abstreiten; es wäre nicht minder verdammenswerth, wollte man sagen, Bargiel sei nicht in redlichem Schaffen vorwärts gedrungen, er habe in seinem künstlerischen Wirken nicht ein tüchtiges Können und ideales Streben, vereint mit reicher Fantasie, an den Tag gelegt. Und doch ist sein Anschluß an die klassischen Vorbilder ein so enger, so pedantischer gewesen, daß die eigene Individualität nicht zur Entfaltung gelangen konnte. Daß aber Bargiel bei Aufbietung einiger Willenskraft im Stande gewesen sei, jene Fesseln zu sprengen, — beweisen seine Tondichtungen alle.

In der Wahl ihrer Vorbilder haben Bruch und Bargiel einen verwandten Zug; Beide sind Anhänger der Klassizität. Bargiel steht aber im Banne seiner Vorbilder, seine Ideen sind mit pedantischer Genauigkeit Bach, Händel, Schumann, Mendelssohn u. A. abgelauscht und angepaßt, — während Bruch nur den großartigen Zug Beethovens, seine Grundsätze und Anschauungen über künstlerischen Aufbau im Allgemeinen theilt, im Uebrigen aber trotz des Vertiefens in Jenes Werke doch selbständig bleibt und die eigene Individualität zur Geltung kommen läßt. —

Bargiel hat diese Schwäche auch bei sich erkannt. Trotzdem er sich auf vielen Gebieten versucht hat, ist er doch immer wieder in sein ureigentliches Heim, zur instrumentalen Seite der Komposition, zurückgekehrt. Die meisten seiner Werke sind für Klavier allein. Um diese Gattung herum gruppiren sich eine Sinfonie, einige kleinere Orchesterstücke, wenige Chor-Kompositionen, Lieder und verschiedene Kammermusiksachen, — Alles wenig im Verhältniß zu seiner Produktivität auf dem Gebiete der Klavierwerke.

Den Schlüssel für die Eigenart der Bargiel'schen Tondichtungen giebt uns das Leben des Komponisten, dem wir uns zunächst mit wenigen Worten und in der durch den Charakter unserer Abhandlungen gebotenen Kürze zuwenden wollen:

Woldemar Bargiel ist am 3. Oktober 1828 in Berlin als Sohn eines dortigen Musiklehrers geboren. Seine Mutter war in erster Ehe mit Friedrich Wieck [1]) verheirathet gewesen, Bargiel ist also der Halbbruder Clara Wiecks, der nachmaligen Gattin Robert Schumanns. Den ersten Musikunterricht leitete selbstredend der Vater, der im Klavier-, Orgel- und Violinspiel die Grundlagen schuf. Daß Bargiel eine hohe Empfänglichkeit für Musik an den Tag legte, beweist der Umstand, daß er bereits als Knabe Solo-Altist im Berliner Dom-Chor war. Wilhelm Dehn [2]), der im Jahre 1845 mit der interimistischen Leitung des Königlichen Dom-Chors betraut wurde, ertheilte Bargiel den ersten theoretischen Unterricht und führte ihn namentlich in die Geheimnisse des Kontrapunktes ein. Im Jahre 1846 begab sich Bargiel nach Leipzig und trat auf das dortige Konservatorium, um seinen Studien einen würdigen Abschluß zu geben. 1850 mit besten Zeugnissen entlassen, war er neun Jahre in Berlin als Musiklehrer thätig und erhielt durch die Vermittelung Ferdinand Hillers [3]) 1859 eine Berufung als Lehrer an die „Rheinische Musikschule“ in Köln. Dieses Amt bekleidete er sechs Jahre, ging 1865 als Kapellmeister und Direktor der Musikschule nach Rotterdam, um endlich im

---

1) Friedrich Wieck, geb. den 18. August 1785 in Pretsch b. Torgau (Prov. Sachsen), studirte erst Theologie, ließ sich aber dann als Musiklehrer in Leipzig nieder, wo er u. A. auch seine eigene Tochter Clara, die Gattin R. Schumann's (s. u.) zur Klavier-Virtuosin ausbildete. Im Jahre 1840 siedelte er nach Dresden über, woselbst er bis zu seinem Tode (am 6. Oktober 1873 in Loschwitz) segensreich wirkte. Zu seinen Schülern gehört auch Hans von Bülow (s. Bd. I der „Zeitgenössischen Tondichter“). Seine Werke: Mehrere Hefte Etüden für Klavier und die zwei werthvollen Monographien: „Ueber den gänzlichen und plötzlichen Verfall der Gesangskunst“ und „Klavier und Gesang.“ —

2) Siegfried Wilhelm Dehn, geb. am 25. Februar 1799 in Altona, studirte von 1819 in Leipzig Jura und Musik und erhielt 1823 an der schwedischen Gesandtschaft in Berlin Anstellung. Bei Bernhard Klein in der Musiktheorie vervollkommnet, unternahm er große Studien-Reisen durch Deutschland, erhielt 1842 durch Meyerbeer die Stelle eines Kustos an der musikalischen Abtheilung der Königl. Bibliothek, 1845 die interimistische Leitung des Dom-Chors, 1848 den Titel eines Königl. Professors. Er starb am 12. April 1858 zu Berlin. — Zahlreiche treffliche Schriften sind seiner Feder entflossen, zu seinen Schülern gehören: Anton Rubinstein, Cornelius, Kullak, Kiel, Hans Hofmann, Wilh. Tappert, u. A. m.

3) Siehe die Anmerkung Nr. 2 zu dem Essay über Max Bruch.

Jahre 1874 als Lehrer der Komposition an der „Hochschule für Musik" nach Berlin überzusiedeln. Das Jahr 1877 brachte ihm seine Ernennung zum Mitgliede der Akademie ebenda. In dieser Stellung befindet sich der Komponist augenblicklich noch.[4])

Ein Ueberblick über die Produktivität Bargiel's belehrt, daß er die Qualitäts- der Quantitätsfrage voransetzte, — ist auch zugleich

---

4) Eine Ergänzung zu diesen kurzen Aufzeichnungen, welche die historischen Angaben bis zur Gegenwart fortführt, bildet ein Brief Bargiel's an den Verfasser dieses Werkes, den wir ohne Verletzung der Diskretion abdrucken zu können glauben. Er lautet:

„Berlin, den 19. Oktober 1889.

Hochgeehrter Herr!

Sehr muß ich um Ihre Nachsicht bitten, daß ich auf Ihre Mittheilung vom 1. Oktober, die ja sehr in meinem Interesse geschah, noch nicht geantwortet habe. Nur die Geschäftslast, die zu Anfang des Semesters auf mir als Direktionsmitglied der K. Hochschule f. M. und Vorsteher der Kompositions-Abtheilung derselben liegt, waren die Ursache der Verzögerung meiner Antwort auf Ihren liebenswürdigen Brief. Ich habe nun das mir übersandte Verzeichniß meiner Kompositionen vervollständigt und lege dasselbe hier bei. Betreffs der biographischen Notizen wäre zu erwähnen, daß ich nach meiner Berufung an die K. Akademie der Künste im Jahre 1874, 1882 zum Vorsteher einer akademischen Meisterschule und 1889 außerdem zum Vorsteher der Abtheilung für Komposition an der K. Hochschule für Musik ernannt wurde und somit Mitglied der Direktion der Hochschule bin. Seit 1875 leite ich auch den hiesigen Bach-Verein, ein Verein, der nicht eine Vermehrung der Berliner öffentlichen Aufführungen, sondern die eigene Erbauung der Mitwirkenden bezweckt.

Zur Erklärung des geringen Umfanges des Verzeichnisses meiner Kompositionen möchte ich anführen, daß ich seit meiner Berufung nach Holland durch Amtsgeschäfte und viele Stunden verhindert wurde, meiner Neigung zur Komposition nach Wunsch zu genügen, — daß ich aber zu Gott hoffe, daß die Reihe meiner Werke mit op. 47 nicht abgeschlossen ist.

Mit verbindlichem Danke für die gewissenhafte Notiznahme meiner Arbeiten empfiehlt sich Ihnen

Hochachtungsvoll
Ihr ganz ergebener
Woldemar Bargiel.

P. S. Ein Aufsatz von mir: „Ueber das Neue in der Musik" befindet sich in dem Buche: „Vor den Coulissen" von J. Lewinsky (Berlin, A. Hofmann & Co.)." —

ein Beweis für unsere oben aufgestellte Behauptung, daß seine schöpferische Thätigkeit sich vorwiegend der Klaviertechnik zuwendet. Der Oeffentlichkeit übergeben sind:

op. 1. Charakterstücke für Pianoforte.
op. 2. Nachtstück für Pianoforte.
op. 3. Drei Notturno für Pianoforte.
op. 4. Sechs Bagatellen für Pianoforte.
op. 5. Fantasie für Pianoforte.
op. 6. Trio in F-dur für Pianoforte, Violine und Cello.
op. 7. Suite für Pianoforte zu 4 Händen.
op. 8. Drei Charakterstücke für Pianoforte.
op. 9. Drei Fantasiestücke für Pianoforte.
op. 10. Sonate für Violine und Pianoforte.
op. 11. Marsch und Festreigen für Pianoforte.
op. 12. Fantasie für Pianoforte.
op. 13. Scherzo für Pianoforte.
op. 15. a) Oktett für 4 Viol., 2 Violen und 2 Celli. — b) Quartett in A-moll Nr. 3 für 2 Viol., Viola und Cello.
op. 16. Ouvertüre zu „Prometheus“ für Orchester.
op. 17. Suite für Violine und Pianoforte.
op. 18. Ouvertüre zu einem Trauerspiel für großes Orchester.
op. 19. Fantasie für Pianoforte.
op. 20. Zweites Trio für Pianoforte, Violine und Cello.
op. 21. Suite für Pianoforte.
op. 22. Ouvertüre zu „Medea“ für Orchester.
op. 23. Sonate für Pianoforte zu 4 Händen.
op. 24. Drei Tänze für Pianoforte zu 4 Händen.
op. 25. Psalm XIII: „Herr, wie lange willst du“ für Chor und Orchester.
op. 26. Psalm XXIII: „Der Herr ist mein Hirte“ für dreistimmigen weiblichen Chor mit kleinem Orchester.
op. 27. Fantasiestück für Pianoforte.
op. 30. Sinfonie in C-dur für großes Orchester.
op. 31. Suite für Pianoforte (Präludium, Elegie, Marcia fantastika, Scherzo, Adagio und Finale).
op. 32. Acht Pianofortestücke.
op. 33. Der 96. Psalm für Doppel-Chor ohne Begleitung.
op. 34. Sonate in C-dur für Pianoforte.
op. 35. 3 Frühlingslieder für 3 weibl. Stimmen mit Pianoforte: „Im Frühling.“ — „Libellen.“ — „Frühling.“
op. 37. Trio Nr. 3 in B-dur für Pianoforte, Violine und Cello.
op 38. Adagio für Violoncello und Orchester.
op. 39. Zweite Folge der Frühlingslieder für 3 weibl. Stimmen mit Pianoforte: „Maienglöcklein.“ — „Frühlingsnacht.“ — „Vorüber.“
op. 41. Acht Pianofortestücke (Folge von op. 32).
op. 43. Psalm LXI für Chor, Baritonsolo und Orchester.
op. 44. Impromptu für Pianoforte.
op. 45. Etüde und Toccata für Pianoforte.
op. 46. Intermezzo für Orchester.
op. 47. Quartett Nr. 4 für 2 Violinen, Viola und Cello.

Die Lücken dieses Verzeichnisses ergänzt uns der Komponist, indem er schreibt:

„Ohne Opuszahl sind von mir erschienen:

1. 3 **Klavierstücke.** Wien bei C. Haslinger (bei späterem Wiederabdruck als op. 28).
2. **Gigue** für Piano zu 4 Händen. Wien bei Haslinger (op. 29).
3. **Etüde** für die Stuttgarter Pianoforteschule. Cotta (op 36).
4. **Albumblatt, Walzer.** Berlin bei A. Fürstner (op. 40).

Die eingeklammerten Opuszahlen würden bei späterem Wiederabdruck der Komposition hinzuzufügen sein.

Die übrigen Lücken betreffen Werke, die ich für etwaige spätere Publikation zurückgehalten habe."

Man sieht schon aus der Wahl der allgemeinen Motive, daß Bargiel ein Schöngeist ist, ein Künstler mit idealen Grundsätzen. Gleichwohl darf nicht verschwiegen werden, daß die Bagatelle, — der flüchtige Gedanke ihm besser gelingt, als die umfangreichere Tondichtung. In letzterer Hinsicht hat er uns denn zunächst mit einer Sinfonie beschenkt (op. 30 in C-dur). Dieselbe besteht aus vier Sätzen, einem Allegro energico, — Andante con moto, — Menuetto und Allegro molto. Die klassische Form ist also gewahrt. Das gilt für dieses Werk, wie für alle anderen Schöpfungen. Zu einer freieren und namentlich zu einer genialen Fortentwickelung kann sich Bargiel hier nicht verstehen, dafür ist er zu sehr Pedant. — Wir wollen im Voraus bemerken, daß die instrumentale Seite der C-dur-Sinfonie, ebenso wie der Aufbau in harmonischer Hinsicht und die Durchführung mustergiltig genannt werden können. Das darf bei einem Manne nicht Wunder nehmen, der sein halbes Leben als Lehrer der Musiktheorie zugebracht hat und an der Berliner Hochschule für Musik als Direktor der Kompositions-Klasse figurirt. Das Allegro energico weist unzweideutig auf Beethoven'sches Muster hin, und zwar auf die große C-moll-Sinfonie (Nr. 5). Doch mit diesem unerreicht dastehenden Werke auch nur annähernd einen Vergleich auszuhalten vermag das Bargiel'sche Opus nicht. Dazu mangelt es ihm an Gedankentiefe, Gedankenfülle, sowie an Originalität der Erfindung; mit diesen Mängeln können uns aber die äußerlichen Vorzüge eines musterhaften Aufbau's und einer klassischen Durchführung nicht aussöhnen. Das erste Thema ist zu abgerissen und unklar, das zweite aber — horribile dictu! — banal. Mit diesen beiden untauglichen Motiven wird eine großartige Durchführung begonnen, ein Kunstbau für's Auge, für den Theoretiker zum Studium passend, — aber nicht für's Ohr, weil in seinen Grundzügen weder originell noch edel. —

Auch in Andante con moto kann man das ängstliche Suchen, das Hasten des Komponisten nach Originalität in der Melodik gewahren. Der Versuch, sich zu voller Entfaltung dichterischer Leistungsfähigkeit emporzuschwingen, des Herzens tiefste Gefühle zu erwecken, muß als mißlungen bezeichnet werden. — Dagegen sind Menuetto und Allegro molto (Finale) ganz vorzüglich gelungen. Die Motive sind frisch, ihre Durchführung eine flotte, die den Theoretiker weniger herausfühlen läßt, und der dramatische Aufschwung gegen den eigentlichen Schluß hin (diesen einleitend und ihm bis zum letzten Akkorde treu bleibend) geradezu imposant. — Also: Viel Lobenswerthes, manches Mittelmäßige, Manches, was Tadel verdient.

Da wir einmal bei der klassischen Form weilen, möchten wir — mag auch unser Verfahren nicht ganz logisch sein! — neben die eben besprochene Sinfonie die bekannte Klaviersonate op. 34 in C-dur stellen. Dieselben Vorzüge, dieselben Mängel! — Unter Beobachtung Beethoven'scher Formen gliedert sich das Werk in drei Sätze: Allegro moderato, ma con passione, — Andante un poco con moto und Allegro molto. Der erste Satz hat ein schönes (Schumann abgelauschtes) erstes und zweites Thema. In der Ausspinnung der beiden, sowie in den Uebergängen und der Durcharbeitung geht der Reiz völlig verloren. Der Schluß des ersten Satzes endet nicht sonatenmäßig (eine bei Bargiel seltene Emanzipation); er wiederholt das zweite Thema in der Grundtonart, das in einem weichlichen tranquillo verläuft, wie ein munteres Gebirgswasser im Sande der Ebene. — Das Andante ist vollständig nichtssagend, mit seichten Themata ohne die geringste Gefühlstiefe, — eine reine Spielerei. — Der letzte Satz, der durch ein kurzes Adagio maestoso eingeleitet wird, ist eine Triolen-Etüde, flüssig und geschickt gearbeitet, durch das Prestissimo und Presto possibile am Schluß gewiß imponirend und Beifall sichernd, aber in seinem inneren Werthe dem Andante ähnlich, nur mit dem Unterschiede, daß man bei diesem moto perpetuo (so möchten wir den Satz nennen!) von einem charakteristischen Gepräge ganz im Allgemeinen reden kann.

Als drittes Werk halten wir die große Klaviersuite op. 31 in G-moll daneben. Auch hier hat Bargiel sich unleugbar ein Vorbild genommen und hat auch in der Wahl desselben (theils wohl durch die Abstammung der Suite dazu verleitet) außerordentliches Glück

gehabt. Es ist Sebastian Bach, der, natürlich in modernen Gewändern, uns entgegentritt, theilweise auch Felix Mendelssohn in seinen Kirchen-Kompositionen. Die Suite zerfällt in fünf größere Sätze: Präludium, — Elegie, — Marcia fantastika, — Scherzo und Finale. — Das altklassische Muster tritt uns mit besonderer Schärfe im ersten und letzten Satze entgegen; wir hegen auch darum nicht einen Augenblick Bedenken, die genannten Sätze als trefflich und durchaus gelungen zu bezeichnen. Vor Allem ist das „Präludium“ mit urwüchsiger Kraft entworfen, — eine seltene Ausnahme bei Bargiel. Die „Elegie“, ein Andante molto espressivo e cantabile, birgt eine entzückende Einfachheit in sich, in manchen Partien an Mozart erinnernd. Die „Marcia fantastika“ ist eine allerliebste Spielerei, die freilich im zweiten Theile (Allegro) etwas in Geklingel und Phrase ausartet. Das „Scherzo“ ist nichtssagend; es fehlt ihm jenes charakteristische Gepräge, das wir in dieser musikalischen Gattung zu finden gewöhnt sind. Das „Finale“ nimmt vollständig große Formen an. Sein Allegro appassionato ist auch zumeist mit vielem Glück durchgeführt; stellenweise verschafft sich allerdings die musikalische Phrase wieder Geltung, wirkt aber nicht ernstlich störend.

Wir sind, wie schon erwähnt, gelegentlich dieser Besprechungen in der Wahl des zu kritisirenden Stoffes eigentlich unlogisch vorgegangen. Mag man uns die Willkür verzeihen. Die Bedeutung unseres Komponisten ist im Ganzen durch diese Kritik schon dargelegt. Nichts ist abscheulicher, als die Manie vieler oberflächlich geschriebener Musiklexika und Orientirungs-Bücher, welche Jedem ihrer verzeichneten Helden, ohne die Frage nach seiner Würdigkeit in Erwägung zu ziehen, Weihrauch streuen. So lasen wir in einem dieser Opuskula: „Durch seine originellen, melodienreichen Kompositionen zählt Bargiel zu den bedeutendsten Komponisten der Gegenwart.“ — Darin liegt viel Unwahres und der betreffende Autor sollte sich schämen, seinen deutschen Musikfreunden mit derartigen Oberflächlichkeiten zu dienen. — Originell ist Bargiel nicht, weil er zu sklavisch an seinen Mustern haftet; denn in der Entfaltung einer unabhängigen Individualität liegt eben die Originalität. Das Lob des Melodienreichthum wollen wir eher gelten lassen, freilich eben mit der Beschränkung, daß diese Melodien der Ideenrichtung anderer Komponisten ängstlich angepaßt sind. Daß Bargiel aber zu den bedeutendsten Tondichtern der Gegenwart gehört,

müssen wir entschieden bestreiten. Er ist ein strebsamer und gewissenhafter Komponist, er hat Ideale und ist ein Schöngeist, aber von tieferer musikalischer Bedeutung ist sein ganzes Schaffen nicht. Wenn wir bereits Bargiel unter die Halbgötter versetzen wollen, wohin gelangen wir denn alsdann bei wirklich bedeutenden Leuten? Wo sollen wir Wagner, Brahms, Bruch, Grieg, Liszt u. s. w. unterbringen? — Nein, bei aller Achtung vor der Bargiel'schen Muse, — soweit kann kein vernünftiger Kritiker gehen.

„Nicht darf ich dir zu gleichen mich vermessen.
Hab' ich die Kraft, dich anzuzieh'n, besessen,
So hatt' ich, dich zu halten, keine Kraft." —

Wir stoßen hier auf jenes Streben, das man mit einem Fremdworte: „Epigonenthum" nennt. Der große Genius eines Anderen begeistert den Dichter, der seinerseits nicht fähig ist, sich von ihm loszumachen; in allen seinen Werken tönt nicht Bargiel wieder, sondern der Gedanke desjenigen, der ihn anzog, von dem er sich in Banden schlagen ließ. —

In den Chorkompositionen größeren Styls und Kirchenliedern drängt Bargiel dieselbe Seite in den Vordergrund, die wir gelegentlich seiner Suite (op. 31) lobend erwähnen mußten, — er greift auf Händel und Bach zurück und entzündet sein eigenes Licht an deren Sonne. Da aber der alte Kirchenstyl in erster Reihe eine genaue Zergliederung der harmonischen und rhythmischen Seite der Komposition verlangt und Bargiel in dieser technischen Hinsicht ein Meister ist, so wirken seine Chorwerke ganz vortrefflich. Natürlich kommt dem Komponisten seine Thätigkeit beim Berliner Domchor und die genaue Kenntniß aller gesanglichen Effekte sehr zu Statten. Wir nennen die Psalmen 13 (op. 25), 23 (op. 26), 61 (op. 43) und 96 (op. 33).

Von den beiden Ouvertüren für großes Orchester „Prometheus" und „Medea", geben wir der letzteren bei Weitem den Vorzug. Sie ist mit großem Geschick entworfen, reich an Melodik und im Aufbau klassisch.

Für die Kammermusiksachen können wir uns nicht begeistern, weder für die Trio's, noch für die Quartette. Gut und zum Theil recht originell ist das Oktett op. 15 a (Doppelbesetzung des einfachen Streich-Quartetts), wenngleich nicht geleugnet werden kann, daß die

Phrase auch hier herrscht und eben da, wo Gedanken fehlen, zu rechter Zeit sich einstellt.

Von seinen Liedern haben die sechs „Frühlingslieder" das beste Renommee. Sie sind für drei weibliche Stimmen geschrieben und zerfallen in folgende Gruppen: op. 35: „Im Frühling." — „Libellen." — „Frühling" —; op. 39: „Maienglöcklein." — „Frühlingsnacht." — „Vorüber." — Das, was den eigenartigen Reiz über diese Kompositionen ausgießt, ist die immerhin seltene Besetzung, sowie die flüssige Melodik. Hier hat den Dichter der Stoff derartig begeistert, daß er für Augenblicke aus seiner abhängigen Stellung heraustritt, daß er unmittelbar empfindet und diese Empfindung ebenso wieder von sich giebt.

Von der großen Anzahl seiner Klavier-Kompositionen, die eben die Bagatelle betonen und flüchtige, kaum nennenswerthe Gedanken mit wohlgefälliger Breite behandeln, gilt das, was wir schon früher zu wiederholten Malen gesagt haben. Das lebhafte Bedauern, daß der Tondichter so viel Mühe auf ein inhaltlich so geringwerthiges Thema verschwendet, wird Niemand unterdrücken können, der sich mit diesen Werkchen länger abgiebt, — der es vor Allem unternimmt, mehrere Serien derselben hintereinander eingehenderen Studiums zu würdigen. Es ist vergebliche Liebesmühe, wenn der Komponist seine mageren Gedanken mit bunten Flittern behängt oder durch tausenderlei kleine Raffinements die ursprüngliche Schwäche zu bemänteln sucht. Eine gerechte Kritik wird den Putz abstreifen, — das Blendwerk ignoriren. Sie hat es zunächst mit dem inneren Werthe zu thun, der allerdings durch Aeußerlichkeiten gehoben, nie aber völlig ersetzt werden kann. —

Und doch fühlen wir nicht vom menschlichen, sondern vom kunstkritischen Standpunkte aus das Bedürfniß, nicht mit solchen scharfen Worten die Studie über einen Mann zu schließen, der sein ganzes Leben ernstem Schaffen gewidmet hat und in dieser Thätigkeit in Ehren ergraut ist. Wir wiederholen daher unter Uebergehung desjenigen Urtheils, das uns eine große Anzahl jener Gelegenheits-Kompositionen aufnöthigte, die Gesammt-Kritik, die wir zu Eingang unserer Betrachtungen fällten: Bargiel vereinigt mit redlichem Schaffenstriebe ein tüchtiges Wissen, ideales Streben und reiche Fantasie, wenngleich die letztere von ihm vorzugsweise dahin ausgenützt worden ist,

den sklavischen Anschluß an die klassischen Muster zu verwischen und zu umschreiben. Jedenfalls ist das Wort „Anschluß" in einem guten Sinne zu verstehen und nicht mit Kopisten-Thätigkeit zu verwechseln. Diese Abhängigkeit hatte die denkbar edelste Entstehungs-Ursache. Bargiel wählte für seine künstlerische Laufbahn große Ideale, es gebrach ihm aber an der Kraft, sie unbeschadet der eigenen Denkfähigkeit zu verfolgen. Er gerieth infolge dieser halb durch Naturnothwendigkeit, halb durch künstlerische Charakterschwäche verschuldeten Nachgängerei endlich in einen vollkommenen Bann, weder dem Ideale sich nähernd, noch auch selbst ein Original entwickelnd. — Einige seiner Werke werden einen dauernden Platz in der Musikliteratur behaupten und auch von der Welt des Kunstsinns geachtet werden; ein guter Theil derselben wird der Vergessenheit anheimgefallen sein, ehe einige Jahrzehnte verflossen sind.





Dr. Robert Franz.

„In seinen Liedern gebietet Franz über die höchsten und letzten Mittel der Kunst. Mag er für die Technik seiner Klavierbegleitung die ganze Vollendung in Anspruch nehmen, zu der die moderne Behandlung des Instrumentes sich gestaltet hat, mag Alles und Jedes zudem mit miniaturartiger Feinheit durchgebildet sein, seine Lieder sehen doch aus, als seien sie gleichsam von selbst, ohne Mühe und Reflexion einem reichen und schönen Seelenleben entströmt."

W. Ambros: „Robert Franz."

„Man findet kein Ende, immer neue, feine Züge an den Liedern zu entdecken."

Robert Schumann: „Neue Zeitschr. f. Musik."

„Es bedürfte einer ausführlichen, neuen Schrift, Franz nach dieser Seite seiner künstlerischen Thätigkeit hin (als Bearbeiter Bach's und Händel's) gründlich gerecht zu werden; nur soviel sei hier gesagt, daß unter den Lebenden noch der gefunden werden soll, der mit gleicher Selbstverleugnung, mit gleicher künstlerischer Potenz und gleicher Pietät sich dieser mühevollen und doch so nothwendigen Arbeit unterzöge. Diese Meisterbearbeitungen können dem Privatstudium, wie den öffentlichen Konzert-Aufführungen nicht genug empfohlen werden."

Franz Liszt: „Robert Franz."

Als man im Anfang des Jahres 1885 in der altehrwürdigen Universitätsstadt Halle die zweite Säkularfeier der Geburt Georg Friedrich Händels beging, glaubte die Vertretung der Saalestadt einen zur hohen Festlichkeit passenden Schritt zu thun, wenn sie dem berühmten Liedmeister und Händel-Interpret, der in ihren Mauern lebte, das Ehrenbürgerrecht verlieh. Der Ausgezeichnete war Niemand anders als Dr. Robert Franz.

Nach dem großen Festgottesdienste in der Marktkirche, an deren Orgel Händel seine ersten Studien gemacht hatte, sowie der Aufführung des berühmten Dettinger'schen „Te Deum“ (1743), begab sich um 11 Uhr vormittags eine Deputation der städtischen Behörden, bestehend aus den Herren Oberbürgermeister Staude, Bürgermeister Schneider, Stadtverordneten-Vorsteher Reg.-Rath a. D. Gneist und Stadtverordneter Direktor Hartmann zu dem Königlichen Musikdirektor Herrn Dr. Robert Franz, um demselben einen Beschluß der städtischen Vertretung zu übermitteln, durch welchen dem Künstler die höchste Auszeichnung verliehen wurde, die ein kommunales Gemeinwesen zu vergeben hat, — den Ernennungsbrief zum Ehrenbürger. Herr Bürgermeister Schneider überreichte denselben an Franz mit den Worten: „Wir haben den ehrenvollen Auftrag, Ihnen mitzutheilen, daß die städtischen Behörden beschlossen haben, Ihnen in dankbarer Anerkennung für Ihre hervorragenden Verdienste um die Musik das Ehrenbürgerrecht zu verleihen.“ — Das Diplom lautete:

„Am zweiten Säkulartage der Geburt Georg Friedrich Händels ernennen wir Magistrat und Stadtverordnete zu Halle a. Saale den Königl. Universitäts-Musikdirektor Herrn Dr. Robert Franz zum Ehrenbürger unserer Stadt. Wir wünschen, daß der Genannte die Verleihung dieser höchsten bürgerlichen Auszeichnung als die Bethätigung dankbarer Anerkennung der unvergänglichen Verdienste entgegennehmen möge, welche er sich in reicher schöpferischer Thätigkeit wie in liebevoller Förderung des Verständnisses unserer klassischen Meister um die deutsche Musik erworben hat. Möge sich unsere Stadt des Besitzes ihres Ehrenbürgers lange Jahre hindurch erfreuen und es demselben vergönnt sein, noch manche kostbare Blüthe seines Geistes dem künstlerischen Ruhmeskranze hinzuzufügen, welcher seine Schläfe schmückt.

Halle, den 23. Februar 1885.

Der Magistrat. Die Stadtverordneten.“ —

(Folgen die Unterschriften.)

Herr Regierungsrath a. D. Gneist richtete im Namen der Stadtverordneten als deren Vorsteher folgende Worte an den Ausgezeichneten: „Im Namen der Stadtverordneten unserer altehrwürdigen Stadt Halle wollen wir der Liebe Ausdruck geben, welche die

Vertreter der Stadt für Sie hegen. Wir rechnen es uns zur Ehre, einen so hochbegabten und weitberühmten Meister der Musik zu unseren Mitbürgern zählen zu dürfen und haben Ihnen zum Zeichen dessen einstimmig das Ehrenbürgerrecht votirt. Wir bitten, dasselbe so freundlich annehmen zu wollen, als wir es Ihnen herzlich entgegenbringen." — — Dr. Franz nahm sichtlich bewegt und unter Worten innigsten Dankes das Diplom aus den Händen der Deputation entgegen.

Ein Hallenser Lokalblatt brachte seinerzeit neben diesen Angaben noch einen ausführlichen Bericht über die künstlerische Ausstattung des Ehrenbürger-Briefes. Da die allegorischen Figuren desselben und die Symbolik seiner künstlerischen Ausführung direkte Beziehungen zum Leben und Wirken des Gefeierten haben, führen wir die interessante Beschreibung hier an:

„Die Hauptfigur ist die sitzend dargestellte Euterpe, die Muse der Musik, die mit ihrer linken Hand, nach der Urkunde hingewendet, einen Lorbeerkranz darreicht. Im Hintergrunde ist eine Orgel sichtbar, welche die frühere Berufsthätigkeit des Gefeierten andeutet. Säulen mit lyrageschmückten Kapitälen, sowie Draperien grenzen dieses große Mittelbild ab. Die Franz'sche Lyrik wird namentlich durch die beiden in einer Muschel lagernden Amoretten über dem Mittelbilde symbolisch zur Anschauung gebracht. Das Mädchen hält ein aufgeschlagenes Liederbuch im Schooße, während der Knabe ihm etwas Zärtliches ins Ohr flüstert. Zu Füßen des Pärchens haben sich allerlei Instrumente, Zither, Laute, Tambourin ꝛc., zusammengefunden. Mitten durch diese ziehen sich Bänder mit den Anfangsworten von Franz'schen Liedern z. B. „Im Rhein, im heiligen Strome", „Mädchen mit dem rothen Mündchen." Ueber dem Paare halten zwei Knaben Fruchtgewinde, und als Spitze des Ganzen thront die Lyra mit dem Sinnbild des Liedes, dem Schwan, im Vordergrunde. Am Fuß des Blattes sind die Porträts von Händel und Bach, mit deren Werken sich bekanntlich Franz eingehend beschäftigt hat, eingezeichnet und von passenden Ornamenten umrahmt. Die bearbeitende Thätigkeit von Franz ist durch Bücher, Taktstock ꝛc., namentlich aber auch durch die ausdrückliche Nennung des „Messias" und „l'Allegro" unter Händels Bilde und des „Magnifikat" und der „Trauerode" unter Bachs Bilde angedeutet. Rechts, d. h. unter dem Texte, schließt sich eine Ansicht der Stadt Halle an. Oben über demselben ist das städtische Wappen sichtbar." — —

Am 28. Juni 1885 feierte Franz seinen siebenzigsten Geburtstag im Vollbesitz seiner geistigen Kräfte. Von Deutschland sowohl, wie auch vom Auslande wurden dem Künstler enthusiastische Huldigungen dargebracht.

Diese beiden Ereignisse sind die letzten, welche Franz an die Oeffentlichkeit gezogen haben. Als Mensch und Künstler ein Freund der Bescheidenheit, hat er es stets ängstlich gemieden, mit seiner

Person in den Vordergrund des öffentlichen Interesses zu treten. Und hätte ihn im Jahre 1885 die Oeffentlichkeit nicht selbst mit Gewalt aus seiner einsamen Klause vom stillen Schaffen und Wirken hervorgeholt, — er würde schwerlich für sich selbst Reklame gemacht haben. Seinem ganzen Wesen widerstrebte es, die Augen auf sich gerichtet zu sehen. Künstler durch und durch, theilte er auch jene ächt künstlerischen Anschauungen und Ideale, deren oberstes eben die Bescheidenheit ist.

Hierzu tritt als nicht zu unterschätzendes Faktum eine gewisse Menschenscheu, welche ihren Grund in dem Gehörleiden des Dichters sucht, das seit Jahren in völlige Taubheit ausgeartet ist. Weil jeder Verkehr mit der Welt durch diese Schwäche so außerordentlich erschwert wird, mag Franz es vorgezogen haben, denselben überhaupt abzubrechen, beziehentlich auf das Allernothwendigste zu beschränken. Aus diesem Grunde haben auch wir bei der Zusammenstellung des Materials zum vorliegenden Essay den Tondichter nur wenig mit Bitten um Auskunft belästigt. — Abgesehen von den vielen Schriften, welche über Robert Franz erschienen sind (s. w. u.), standen uns die Berichte von Musikern und Koryphäen zur Seite, welche mit Franz zu früheren Zeiten in regem Verkehr lebten oder noch jetzt von dem „wunderlichen" alten Herrn der Freundschaft für werth gehalten werden. Auf diese Weise haben wir die Lücke, welche der Mangel intimerer Beziehungen zum Besprochenen etwa bilden könnte, voll und ganz ersetzt.

Robert Franz ist am 28. Juni 1815 zu Halle an der Saale geboren. Die Biographen nennen als Eltern desselben eine biedere und ehrsame Salzsieder-Familie aus dem alten Stamme der Halloren, jener Nachkommen des unfreien Theiles der ältesten fränkischen Kolonie (nicht, wie man bisher anzunehmen geneigt war, Abkömmlinge der alten wendischen Bevölkerung). Altersgenossen des nachmaligen berühmten Tondichters behaupten, Franz sei ein angenommenes Kind, jenes in den meisten Monographien als Erzeuger bezeichnete Elternpaar hätte das Knäblein an Kindesstelle adoptirt. Für unsere Zwecke ist die Entscheidung über diese Frage ohne Belang. Jedenfalls spricht die wesentliche Verschiedenheit der Anschauungen zwischen Eltern und Sohn für die Annahme der letztgenannten Thatsache. — Der Vater sorgte für eine gediegene wissenschaftliche Ausbildung seines Kindes

und ließ dasselbe die Bürgerschule, später die lateinische Schule der Francke'schen Stiftungen in Halle besuchen. — In seinem vierzehnten Lebensjahre entdeckte der junge Franz in der Wohnung eines Verwandten ein altes Klavier, mit dessen Technik er sich binnen kurzer Frist so vertraut machte, daß ihn die unbezwingliche Sehnsucht beseelte, in dem Gebiete der Töne Heimathsrechte zu erwerben. Sein Vater, dem ohnehin der Sinn für das Schöne und Edle abging, konnte sich mit Allem, was nach Musikantenthum schmeckte, nicht aussöhnen und schlug daher die Bitte seines Sohnes, ihm Musik-Unterricht ertheilen zu lassen, rundweg ab. Da Franz die tief im Herzen eingewurzelte Neigung für die Kunst bei allem kindlichen Gehorsam nicht auszurotten vermochte, sah er sich genöthigt, den Autodidakten zu spielen und sich ohne fremde Beihülfe mit den ersten Elementen des Klavierspiels heimlich vertraut zu machen. Später erst erhielt er regelmäßigen, wenn auch recht dürftigen Unterricht und fand zugleich Gelegenheit, in den städtischen Kirchen der Technik des Orgelspiels näher zu treten. Die räthselhafte Vorliebe für die Musik, die in regelrechte Schwärmerei ausartete, mußte in denjenigen Kreisen, an deren Sphären Franz gebannt war, allgemeines Kopfschütteln und Bedenken erregen. Man trat seiner Neigung überall entgegen, — das machte ihn bereits als Jüngling verschlossen und finster. Er zog sich zurück von seinen Genossen, um mit sich und seinen Idealen allein zu sein, die doch Niemand begriff, und mußte zu dem Unwillen seiner Eltern noch die Spötteleien der Kameraden ertragen, die ihn als spleenigen Sonderling völlig links liegen ließen.

In dieser Vereinsamung, in welche ihn der Konflikt zwischen Herzensneigung und Kindespflicht, zwischen Idealen und Leben gestoßen hatte, fand sich ein Trost. Der als Gesangslehrer an den Francke'schen Stiftungen angestellte, ehrwürdige Kantor Abela hatte längst mit stillem Wohlbehagen das aufkeimende Talent und den glühenden Kunst-Enthusiasmus des jungen Franz beobachtet. Er nahm sich des Verlassenen an, ging ihm mit außerordentlich nützlichen musikalischen Anweisungen an die Hand und übertrug ihm das Amt eines Begleiters der Chorgesänge, welche er mit den Fähigsten der Gymnasiasten einübte.

Eine völlig neue Welt erschloß sich jetzt dem Jüngling, — eine Welt des Entzückens, des glücklichen Vertiefens in die heißgeliebte

Kunst, in die Werke Bachs, Händels, Mozarts und Beethovens. Er schlürfte die edle Wonne der ächten Begeisterung in vollen Zügen ein. Und wie in glücklich veranlagten Naturen die Aufnahme und innere Verwerthung eines edlen Stoffes stets das Verlangen erzeugt, das aufgenommene und verarbeitete Material in eigenem Schaffen zu verwerthen, so griff auch Franz zur Feder und — komponirte. Freilich konnten jene Erzeugnisse eines unfertigen Kunstjüngers, bei welchem der Enthusiasmus größer war, als die Kenntnisse, die Lust zur Produktivität größer als das verfügbare Können, vor dem Forum selbst der nachsichtigeren Kritik nicht bestehen; immerhin zeigt aber dieses Streben den sich langsam entwickelnden Genius. Die Bahn war betreten, Franz selbst zum Kampfe gestählt. Nachdem er im Jahre 1835 seine Abgangs-Prüfung bestanden und das Gymnasium verlassen hatte, siegte sein energischer Wille über den zähen Widerstand seiner Eltern; er erhielt die Erlaubniß, sich der Musik widmen zu dürfen.

Glücklich über diese Errungenschaft begab er sich im selben Jahre nach Dessau zu Dr. Johann Christian Friedrich Schneider. Dieser Komponist, der im Jahre 1821 sein Amt als Organist an der St. Thomaskirche zu Leipzig mit dem Hofkapellmeisteramt in Dessau vertauscht hatte, stand an der Spitze einer 1829 von ihm gegründeten Musikschule, welche binnen kurzer Zeit einen Weltruf erlangt hatte. Franz glaubte in ihm denjenigen Lehrmeister gefunden zu haben, dessen er bedurfte, um der einmal begonnenen, eigenartigen Richtung seines musikalischen Talentes weitere Nahrung zu geben. Denn Schneider hat neben einer Unzahl anderer Kompositionen (Sonaten, Rondos, Trios, Klavierkonzerte, 7 Opern, 23 Sinfonien, Ouvertüren, Streich-Quartette u. s. w.) sich mit Vorliebe dem Liede und der kirchlichen Tondichtung zugewendet. Neben zirka sechshundert Liedern für verschiedene Stimmlagen, Chorliedern, Kantaten, Psalmen, Motetten, vierzehn Messen besitzen wir eine Reihe guter Oratorien, von denen: „Das Weltgericht", — „Die Sündfluth", — „Das verlorene Paradies", — „Pharao", — „Absalom", — „Gideon", — „Gethsemane und Golgatha", — „Christus, das Kind", — „Christus, der Mittler" — bis auf den heutigen Tag geschätzt werden. — Franz hatte durch Abela eine gerade in diese Eigenart einschlagende, einseitige Ausbildung erhalten und glaubte den praktischsten Schritt

zu thun, wenn er bei dem Dessauer Meister in die Lehre ging. Schneider nahm den befähigten Neuling gern als Schüler auf und machte ihn neben den praktischen Uebungen auf dem Klavier und der Orgel mit den Regeln der Harmonielehre und des Kontrapunktes auf's Eingehendste vertraut.

Bald merkte jedoch Franz, daß ihm die künstlerische Richtung und die trockene Lehrmethode seines Meisters (trotzdem aus dessen Schule eine Reihe vorzüglicher Kräfte, wie G. Flügel, Fr. Spindler, Markull, Willmers, Th. Uhlig, Rebling, Gathy, Drechsler hervorgegangen sind) wenig zusagten. Die Ideale, denen er huldigte, waren eben andere. Obwohl er gern Schneider früher verlassen haben würde, blieb er in Rücksicht auf seine Eltern und seine eigene Ausbildung zwei volle Jahre in Dessau. — Inwiefern dieser Zeitraum im Verein mit der vorher genossenen Schule und den späteren Wechselerfahrungen seines Lebens jene unleugbare Einseitigkeit im Schaffen, wie in den künstlerischen Anschauungen Franz' erzeugt haben, werden wir später erörtern.

Franz kehrte im Jahre 1837 nach seiner Geburtsstadt Halle zurück. Dort harrte seiner ein neues Martyrium, eine neue Enttäuschung. Er hatte geglaubt, nunmehr nach vorgängigem gründlichem Studium mit Leichtigkeit eine seinen Fähigkeiten entsprechende Anstellung erlangen zu können. Allein diese, ebenso wie ein Verleger für seine Kompositionen fanden sich erst sechs lange Jahre später.

Diese Zurücksetzung, welche Franz widerfuhr, grämte nicht nur ihn selbst, sondern bestärkte auch diejenigen in ihren Ansichten, welche das ganze Streben des Künstlers mit Mißtrauen und Spott verfolgt hatten. Stellungslos, die zum Verlage angebotenen Werke zurückgewiesen, dazu die Abgeschlossenheit seines Charakters, — Alles das konnte bei den Zweiflern nur noch mehr zu seinen Ungunsten wirken. — Allein wie Franz aus den Erfahrungen seines Lebens gewöhnt war, vereinsamt dazustehen und sich selbst zu genügen, so war auch jetzt die auf ihn eindringende Mißgunst des Geschickes nicht stark genug, seinen eisernen Willen zu brechen. Er flüchtete sich zu denen, die ihn bereits früher durch ihre vollendete Formenschöne und Melodik getröstet hatten, — zu Bach, Beethoven, Händel und Schubert, er vertiefte sich in das Studium ihrer Werke und gewann so diejenigen Kenntnisse, die ihn später zur Bearbeitung des instrumentalen Theiles

der alten Meisterwerke befähigten, zugleich sein eigenes Schaffen stark beeinflussend. Freilich ging auch an ihm jene Periode nicht ohne Folgen vorüber, die man mit dem Ausdrucke des „jugendlichen Problemas" belegt hat. Das Versenken in die Tondichtungen der Klassiker zeigte ihm nicht allein die Bedingungen, die ein ächtes Kunstwerk an seinen Meister stellt, sondern wies ihn auch auf sich selbst und sein Können hin. Franz gewann aus dem Vergleiche zwischen jenen großen Meistern und sich die Ueberzeugung von seiner eigenen Unzulänglichkeit, von seiner Unwürdigkeit, in die Schranken wetteifernden Ringens mit jenen zu treten. Dieses Gefühl, das bei der Unbescheidenheit unserer heutigen Autoren gewiß als seltene Erscheinung hingestellt zu werden verdient, hat Franz sein ganzes Leben nicht verlassen und im Verein mit der Ausbildung bei Abela und Fr. Schneider seine schöpferische Einseitigkeit bedingt. Es würde ein Unrecht sein, wollte man für dieselbe den gefeierten Komponisten zur Rechenschaft ziehen; ein empfindlicher Fehler ist sie dennoch, trotzdem eine Anzahl von Musikkritikern dies mit zahllosen Argumenten zu widerlegen versuchen. Das engbegrenzte Liederfach ist das einzige Gebiet gewesen, auf welchem sich Franz bewegt hat. Ist er auch hier ein Meister geworden, der neben Schubert, Schumann und Mendelssohn steht, so kann doch die Kritik nur ihr Bedauern darüber aussprechen, daß der große Genius sich mit diesem kleinen Felde seiner Wirksamkeit begnügte.

Während dieses Zeitraums der Zurückgezogenheit und des eifrigen Studiums ließ Franz den Zusammenhang mit der Universität nie aus dem Auge und gab sich der geistigen Anregung, welche von derselben ausging, um so lieber hin, als ihn sein Naturell auf das ernste Nachdenken, die philosophische Reflexion und das tiefe Erfassen der Kunst-Prinzipien hinwies. Es ist dies, wie Wellmer treffend bemerkt, ein wesentlicher Zug der Franz'schen Individualität, und überall tritt uns in seinen Werken ein klar und bestimmt erfaßtes Kunst-Prinzip entgegen. Er zeigt sich darin mit Robert Schumann verwandt, der nicht blos eine tief angelegte poetische Natur, sondern zugleich ein hochgebildeter Aesthetiker und Kunstphilosoph ist. — „Diesem harmonischen Gleichgewichte zwischen Verstand und Gefühlsleben" verdankt auch Franz, wie er selbst sagt, „was er geworden ist."

Man erinnert sich der damaligen geistigen Bewegung an der Halle'schen Universität, die durch Arnold Ruge und dessen Halle'sche

Jahrbücher hervorgerufen wurde. Die Neigung Franz' für philosophische Reflexion machte sich dieselbe behufs eigener universeller Weiterbildung nutzbar. Franz lernte in der Gesellschaft von Gelehrten der Halle'schen Universität Ruge persönlich kennen und schätzen; die geistige Anregung, welche dieser Mann sowie seine Kollegen auf jedes empfängliche Gemüth ausübten, umfing mit ihrem Zauber auch Franz, dem sich immer größere Gebiete erschlossen, auf denen er seinen Wissensdurst stillen konnte. So hielt die wissenschaftliche Ausbildung mit seiner künstlerischen fortwährend gleichen Schritt. Diese Thatsache wirkt nicht unwesentlich auf den eigenartigen Charakter der Franz'schen Tondichtungen. Infolge der Gleichartigkeit und Harmonie zwischen seinen wissenschaftlichen und künstlerischen Idealen gewinnt der musikalische Ausdruck des Gedankens neben seiner Formenschöne eine durchgeistigte Gestalt, einen tiefen sittlichen Gehalt und jene schöpferische Reife, welche den Meister kennzeichnet.

Auch in der Familie des Professor Hinrichs fand Franz Eingang und lernte hier dessen Tochter Marie, seine nachmalige Gattin, kennen. Ein intimerer Verkehr entspann sich zwischen Beiden, der nach kürzerer Frist die Verlobung der Liebenden zur Folge hatte. In diese Zeit eines glücklichen Brautstandes (1843) fällt die Veröffentlichung des ersten Heftes jener gedankentiefen und formvollendeten Lieder (op. 1). Robert Schumann studirte dieses Erstlings-Opus mit wachsendem Interesse; als er das Heft bei Seite legte, hatte er erkannt, daß in Franz ein neuer Stern am Himmel der musikalischen Literatur aufgetaucht sei, daß jene Lieder köstliche Perlen, — wahre Kleinodien seien. — Wie er seinerzeit im Jahre 1853 Johannes Brahms durch seinen Artikel: „Neue Bahnen" in der „Neuen Zeitschrift für Musik" den Weg ebnete und die Mitwelt auf eine erstehende Größe aufmerksam machte, so verkündete er in demselben Journal im Jahre 1843 seinen erstaunten Zeitgenossen, daß in Franz ein Komponist aufgetaucht sei, der zu den höchsten Hoffnungen berechtige: „Man findet kein Ende", so schreibt er von jenem ersten Hefte der Lieder, „immer neue, feine Züge an ihnen zu entdecken." — Diesem Urtheile schlossen sich Mendelssohn, Liszt, Chopin, Gade und Henselt offen an.

Durch diese Anerkennung ermuthigt, gab Franz innerhalb eines kurzen Zeitraumes die drei nächsten Hefte seiner Lieder heraus, von

denen er op. 2 Robert Schumann, op. 3 Felix Mendelssohn-Bartholdy, op. 4 Franz Liszt widmete, ein dankbarer Künstler seinen großen Gönnern. Diese neuen Arbeiten bestätigten das, was auf Grund der ersten Veröffentlichung von den berufensten Kritikern vorhergesagt worden war. Die Fülle der Poesie, die Tiefe der Gedanken, die Vollendung der Form mußten jedes für wahre Kunst und deren Ideale empfängliche Herz begeistern. Der Kreis Franz'scher Verehrer erweiterte sich täglich, der Meister selbst war in die Kunstwelt glänzend eingeführt.

In Sachsen — sowohl im Königreich als in der Provinz — ist man bekanntlich etwas langsam und behäbig im Handeln; dies gilt vor Allen von den Magistraten und Stadtverordneten. Auch im guten Halle hatte Franz, das Kind dieser Stadt, sechs Jahre lang die Behörden um eine seinen Fähigkeiten entsprechende Anstellung gebeten, war aber bisher immer auf bessere Zeiten vertröstet worden. Der künstlerische Erfolg des Saalestädters verursachte endlich den maßgebenden Persönlichkeiten einige Gewissensbisse. Und nach dem alten Motto: „Wenn Alles liebt, kann Karl allein nicht hassen" ertheilte man Robert Franz das Amt eines städtischen Organisten an der Ulrichskirche und Dirigenten der Sing-Akademie. Später verlieh ihm das Ministerium den Titel eines Königlichen Musikdirektors, die Universität aber, an welcher er dozirte, im Jahre 1861 „für seine Verdienste um die Wiederbelebung der alten geistlichen Vokalwerke Bach's und Händel's" den Ehrendoktor.

Was Franz als Dirigent der Sing-Akademie geleistet hat, preist die Vollkommenheit, zu welcher er dieses Institut gebracht; außerdem sind seiner Schule eine große Anzahl der bedeutendsten Kräfte entsprungen, welche Schüler in des Wortes wahrster Bedeutung genannt werden können. — Warum wir diese Versicherung hinzufügen? — Weil seit der Aera Franz Liszts ein unausstehlicher Unfug mit dem Ausdrucke „Schüler" getrieben wird und daher auch hier mißverstanden werden könnte. Jeder, der dem genialen Ungar etwas vorgespielt hatte (und Liszt mußte täglich solche empfohlenen Brüder und ihr Geklimper hören), der mit dem Meister einige Worte gewechselt, ihn spielen gehört oder nach Art jenes großen Affenschwarms, der ihn stets begleitete, mit wallendem Haar und „himmelnden" Augen in respektvoller Entfernung als Schatten dem Genius gefolgt, dem

Menschen nachgelaufen war, wie der Lakai seinem Gebieter, — Alles dieses Schmarotzerthum nannte sich später und nennt sich „Schüler Franz Liszts." Und durch diese Willkür ist das schöne Wort „Schüler", das für die Kunst eine ganz besondere Bedeutung hat, völlig in Mißkredit gerathen.

Trotzdem Franz nunmehr das erreicht hatte, wonach er lange gestrebt, eine Lebensstellung und einen künstlerischen Ruf, so traten doch jetzt erst recht Sorge und Noth an ihn heran. Bereits im Jahre 1841 hatte den Künstler ein Gehörleiden befallen, das sich anfänglich in bescheidenen Grenzen hielt, wenngleich es chronischen Charakter annahm. Im Jahre 1853 verschlimmerte sich infolge des Hinzutritts einer allgemeinen Schwächung des Nerven-Systems dieser Zustand und erreichte 1868 einen Grad, welcher Franz zwang, nicht nur eines seiner Aemter nach dem anderen niederzulegen, sondern auch seine musikalischen Arbeiten gänzlich einzustellen. Neben den Schmerzen, die ihm die Krankheit verursachte, und dem Grame über die aufgezwungene Unthätigkeit trat die drückendste materielle Sorge an Franz heran, jene entsetzliche Sorge um das tägliche Brot. Wie ein Lauffeuer verbreitete sich in Künstlerkreisen die Botschaft: „Der große Franz, den Schumann, Mendelssohn und Liszt als Koryphaios in die Kunstwelt eingeführt haben, liegt krank darnieder und darbt!" — Auf Initiative seines Schülers und Freundes, des Sängers A. Senfft von Pilsach bildete sich im Jahre 1872 ein Komitee, an dessen Spitze Joseph Joachim in Berlin, Franz Liszt in Pest und Helene Magnus in Wien standen. Durch Benefiz-Konzerte in Deutschland, Ungarn und England brachten diese Künstler binnen kürzester Frist ein Kapital von ungefähr 40,000 Thalern zusammen. Dieses Ehrengeschenk ward Franz überreicht und hat ihn jeder materiellen Sorge nicht nur für den Augenblick enthoben, sondern auch den Lebensrest des schwer leidenden Meisters in finanzieller Hinsicht völlig sicher gestellt.

Während dieser Zeit seines Siechthums beschäftigten Franz vorzugsweise die bereits erwähnten Bearbeitungen der Meisterwerke Bach's („Matthäus-Passion", „Magnifikat" 2c.) und Händels („L'Allegro, il pensieroso ed il moderato", „Arien" 2c.), mit deren Technik und Kunstgeist er sich in diesen Arbeiten völlig vertraut zeigt. Gleichwohl liegt der Schwerpunkt seines Schaffens in seinen Liedern, in denen

er den Geist der Romantik, den Ernst und die Formenreinheit des klassischen Stil's und den Charakter des Volksthümlichen in einer Weise zu verschmelzen gewußt hat, wie es seit Franz Schubert keinem Komponisten gelungen war. Auch Brahms kann sich trotz der Größe seines Genius mit Franz nicht messen, weil ihm der Zug der edlen Popularität und die Unmittelbarkeit des Fühlens abgeht. — Wir kommen auf dieses Thema später zurück.

Franz ist bis auf die Gegenwart infolge seiner Krankheit in seiner Schaffenskraft arg gelähmt worden. Inzwischen hat sich das Gehörleiden bis zur völligen Taubheit gesteigert und jene Menschenscheu, die Franz von Jugend auf innewohnte, noch erhöht. Trotz alledem haben diese körperlichen Beschwerden auf das Geschaffene selbst keinerlei Einfluß ausgeübt. Ueber die Ereignisse des Jahres 1885, den 70. Geburtstag des Meisters und seine Auszeichnung gelegentlich der Händelfeier haben wir bereits im Eingange unserer Studie gesprochen.

Der Wohnsitz des Komponisten ist mit Ausnahme jener zwei Jahre bei Fr. Schneider in Dessau stets Halle geblieben; er hat die Mauern seiner Geburtsstadt nur für kurze Zeit verlassen. Von der Eigenartigkeit seines Charakters, seiner ächten thüringischen (denn die Hallenser rechnen sich gern zu Thüringen) Geradheit, die oft in Grobheit ausartete, wissen seine Mitbürger hunderte von Anekdoten zu erzählen. Ihre Sammlung überlassen wir solchen Köpfen, die aus kleinen privaten Geschehnissen auf den großen Künstler schließen zu können glauben; wir betrachten diese Schnurren, die sich unter Umständen recht angenehm lesen, für Kunstkritik als völlig bedeutungslos. —

Als wir uns im November 1889 an den Meister wendeten mit der Bitte, derselbe möge ein von uns aufgestelltes Verzeichniß seiner sämmtlichen Werke durchsehen und die Lücken desselben ergänzen, erhielten wir die nachfolgende Antwort, welche beweist, wie sehr Franz bis auf die Gegenwart von körperlichem Leiden verfolgt und in seiner Schaffenskraft beeinträchtigt wird.

„Halle, den 12. November 1889.

Hochgeehrter Herr!

Ihrem Wunsche kann ich leider nicht entsprechen, weil mir eine Nervenlähmung des rechten Armes anhaltendes Schreiben unmöglich macht. Dagegen sende ich Ihnen das gedruckte Ver-

zeichniß meiner Kompositionen aus den „Musikalischen Charakterköpfen" der La Mara. Was seitdem noch erschienen ist, habe ich auf Ihrem Verzeichnisse angemerkt.

Ihr ergebenster
Robert Franz."

Wir fügen nachfolgend das vom Tondichter durchgesehene Verzeichniß seiner sämmtlichen Werke bei:

I. Kompositionen.

A. Kompositionen mit Angabe der Opus-Zahl.

op. 1. **Zwölf Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 2 Hefte. Leipzig, Whistling. Heft 1: Ihr Auge. — Nachtlied. — Die Lotosblume. — Nun holt mir eine Kanne Wein. -- O säh' ich auf der Haide. — Tanzlied im Mai. Heft 2: Sonntag. — Für Einen. — Jagdlied. — Schlummerlied. — Vöglein, wohin so schnell. — In meinem Garten.

op. 2. **Schilflieder v. Nik. Lenau** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel: Auf geheimem Waldespfade. — Drüben geht die Sonne scheiden. — Trübe wird's, die Wolken jagen. — Sonnenuntergang. — Auf dem Teich, dem regungslosen. Dieselben für Pianoforte übertragen v. Franz Liszt. Ebd.

op. 3. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Ebd.: Der Schalk. — Die Farben Helgoland's. — Frühling und Liebe. — Frühlingsliebe. — Der Sommer ist so schön. — Ach, wenn ich doch ein Immchen wär!

op. 4. **Zwölf Gesänge von Burns, Rückert und Osterwald** für eine Singstimme mit Pianoforte. 2 Hefte. Neue Ausg. Leipzig, Kistner. Heft 1: Mein Hochlandskind. — Die süße Dirn' von Inverneß. — Liebliche Maid. — Ihr Hügel dort am schönen Doon. — Montgomery Gretchen. — Du hast mich verlassen. Heft 2: Er ist gekommen. — Kurzes Wiedersehen. — Durch säuselnde Bäume. — Herbstsorge. — Wanderlied. — Ach, daß du kamst. Nr. 1 des 2. Heftes für Pianoforte übertragen von Franz Liszt. Ebd.

op. 5. **Zwölf Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. 2 Hefte. Leipzig, Siegel. Heft 1: Aus meinen großen Schmerzen. — Liebchen ist da. — Auf dem Meere. — Will über Nacht wohl über's Thal. — Mädchen mit dem rothen Mündchen. — Ich hab' in deinem Auge. Heft 2: Gute Nacht. — Ich lobe mir die Vögelein. — Stiller Abend. — Erinnerung. — Hör' ich das Liedchen klingen. — Genesung.

op. 6. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Whistling: Wasserfahrt. — Wie des Mondes Abbild. — Auf dem Meere. — Die Liebe hat gelogen. — Der Schnee ist zergangen. — Thränen.

op. 7. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Ebd.: Der junge Tag erwacht. — Ständchen. — Da die Stunde kam. — In meinen Armen wieg' ich dich. — Frühlingskinder im bunten Gedränge. — Ja, du bist elend.

op. 8. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel: Der Bote. — Meeresstille. — Durch den Wald im Mondenscheine. — Das ist ein Brausen. — Treibt der Sommer seinen Rosen. — Gewitternacht. 5 Nrn. derselben sammt 2 aus op. 3 für Pianoforte übertragen von Franz Liszt. Ebd.

op. 9. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Leuckart: Was pocht mein Herz so sehr? — Wasserfahrt. — Bitte. — Allnächtlich im Traume. — Vom Berge. — Auf dem Meere. 3 Lieder aus op. 9 und 35 für Pianoforte übertragen von Jaell.

op. 10. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Whistling: Für Musik. — Stille Sicherheit. — Mutter, o sing mich zur Ruh. — Der vielschönen Fraue. — Und die Rosen, sie prangen. — Umsonst.

op. 11. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Pianoforte. 2 Hefte. Leipzig, Siegel: Abschied. — Am leuchtenden Sommermorgen. — Im Mai. — Im Sommer. — Auf dem Meere. — Abends.

op. 12. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Offenbach, André: Und welche Rose Blüthen treibt. — Zu Straßburg an der Schanz. — Im Walde. — Aus meiner Erinnerung. — Gute Nacht, mein Herz. — Und wüßten's die Blumen, die kleinen.

op. 13. **Sechs Dichtungen von Max Waldau** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Whistling: Zwei welke Rosen. — Es klingt in der Luft. — Ein Friedhof. — Rosmarin. — Wenn drüben die Glocken klingen. — Da sind die bleichen Geister wieder.

op. 14. **Sechs Gesänge** für eine Stimme mit Pianoforte. Leipzig, Kistner: Widmung. — Lenz. — Waldfahrt. — Ungarisches Volkslied. — Liebesfrühling. — Frage.

op. 15. **Kyrie a capella** für 4 Chor- und Solostimmen. Partitur und Stimmen. Leipzig, Whistling.

op. 16. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Siegel: Du liebes Auge. — Im Sommer. — Der Fichtenbaum. — Abends. — Weißt du noch? — Um Mitternacht.

op. 17. **Sechs Gesänge** für eine Stimme mit Pianoforte. Ebd.: Ave Maria. — Ständchen. — Lieb' Liebchen. — Die Trauernde. — Im Frühling. — Im Herbst. Daraus Nr. 1 und 4 für vierstimmigen Männerchor einger. von Reubke. Ebd.

op. 18. **Sechs Gesänge** für eine Stimme mit Pianoforte. Ebd.: Marie. — Im Rhein. — Nun hat das Leid ein Ende. — Meerfahrt. — Möcht wissen, was sie schlagen. — Mit schwarzen Segeln.

op. 19. **Psalm 117:** „Lobet den Herrn alle Heiden", a capella für 2 Chöre. Leipzig, Whistling.

op. 20. **Sechs Gesänge** für eine Stimme mit Pianoforte. Leipzig, Siegel: Die blauen Frühlingsaugen. — Die letzte Rose. — Verfehlte Liebe. — Abends. — Das macht das dunkelgrüne Laub. — Im Herbst.

op. 21. **Sechs Gesänge** für eine Stimme mit Pianoforte. Leipzig, Senff: Willkommen mein Wald. — Denk ich dein. — O Mond, lösch' dein goldnes Licht. — Liebesfeier. — Winternacht. — Verlaß mich nicht.

op. 22. **Sechs Gesänge** für eine Stimme mit Pianoforte. Ebd.: Gleich und gleich. — Vorüber der Mai. — Im Frühling. — Frühe Klage. — Im Mai. — So weit von hier.

op. 23. **Sechs Gesänge** nach Texten deutscher Volkslieder für eine Stimme mit Pianoforte. Leipzig, Siegel: Wird er wohl noch meiner gedenken? — Frühlingswonne. — Ach, wär' es nie geschehen. — Das traurige Mädchen. — Frühlings Ankunft. — Rothe Aeuglein.

op. 24. **Sechs Lieder** für gemischten Chor. Leipzig, Whistling: Es ist ein Schnee gefallen. — Beim Scheiden. — Die beste Zeit. — Frühlingsglaube. — Mailied. — Morgenwanderung.

op. 25. **Sechs Lieder von Heine** für eine Stimme mit Pianoforte. Leipzig, Siegel: Die Lotosblume. — O lüge nicht. — Ich hab' im Traum geweinet. — Kommt fein's Liebchen heut? — Im wunderschönen Monat Mai. — Auf dem Meere.

op. 26. **Sechs Gesänge** für eine Stimme mit Pianoforte. Ebd.: Wenn ich's nur wüßte. — Lieber Schatz, sei wieder gut. — Vergißmeinnicht. — Des Müden Abendlied. — Vom Auge zum Herzen. — An den Wind.

op. 27. **Sechs Lieder von Möricke** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Senff: Volker spielt auf. — Er ist's. — Herz, ich habe schwer an dir zu tragen. — In Leid versunken. — Rosenzeit. — Ein Tännlein grünet wo.

op. 28. **Sechs Gesänge** für eine Stimme mit Pianoforte. Leipzig, Siegel: Ich lieb' eine Blume. — Ein Stündlein wohl vor Tag. — Nachtlied. — Nebel. — Verborgenheit. — Um Mitternacht.

op. 29. **Liturgie zum Gebrauche beim evangelischen Gottesdienst** für gemischten Chor. Leipzig, Leuckart.

op. 30. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Kistner: Sterne mit den goldnen Füßchen. — Blätter läßt die Blume fallen. — Am Strom. — Schöner Mai, bist über Nacht. — Dies und das. — An die Wolke.

op. 31. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Senff: Dort unter'm Lindenbaume. — Ade denn, du Stolze. — Mein Lieb ist eine rothe Ros'. — Sie liebten sich beide. — Abschied. — Mein Herz ist im Hochland.

op. 32. **Sechs Lieder** für vierstimmigen Männerchor. Leipzig, Whistling: Rheinweinlied. — In der Ferne. — Der weiße Hirsch. — Nachtlied. — Das Lieben bringt große Freud'. — Ueberall bin ich zu Hause.

op. 33. **Sechs Lieder von Goethe** für eine Singstimme mit Pianoforte. Ebd.: Wonne der Wehmuth. — Gegenwart. — Mailied. — Cupido, loser. — Schweizerlied. — Rastlose Liebe.

op. 34. **Sechs Lieder von Heine** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Leuckart: Was will die einsame Thräne? — Deine weißen Lilienfinger. — Traumlied. — Es treibt mich. — Die Rose, die Lilie. — Gekommen ist der Maie.

op. 35. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Ebd.: Die Harrende. — Ich wandre durch die stille Nacht. — Die Sonn' ist hin. — Romanze. — Wenn sich zwei Herzen scheiden. — Aufbruch.

op. 36. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Ebd.: Auf dem Meere. — Erster Verlust. — Volkslied. — Bei der Linde. — Gute Nacht. — Nun hat mein Stecken gute Rast.

op. 37. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Kistner: Du bist so schön und rein. — Zu spät. — Am fernen Horizonte. — Der schwere Abend. — Sonnenwende. — Wenn ich auf dem Lager liege.

op. 38. **Sechs Lieder von Heine** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel: Frühling. — Der Schmetterling ist in die Rose verliebt. — Childe Harold. — Sag' mir. — Güldne Sternlein schauen nieder. — In der Fremde.

op. 39. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Pianoforte. Ebd.: Frühlingsfeier. — Es ragt in's Meer der Runenstein. — Das Meer erstrahlt im Sonnenschein. — Wandl' ich in den Wald des Abends. — Mir fehlt das Beste. — Altes Lied.

op. 40. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Kistner: Mein Schatz ist auf der Wanderschaft. — Es zieh'n die brausenden Wellen. — Unter'm weißen Baume sitzend. — Als trüg' man die Liebe zu Grab'. — Die Verlassene. — Sie floh vor mir.

op. 41. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel: Leise zieht durch mein Gemüth. — Ach, wie komm' ich da hinüber. — Wohl waren es Tage der Sonne. — Stille Liebe. — Lehre. — Du grüne Rast im Haine.

op. 42. **Aus Osten. Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Siegel: Volkslied. — Die helle Sonne leuchtet. — Selige Nacht. — Weißt du noch. — Es hat die Rose sich beklagt. — Wenn der Frühling auf die Berge steigt.

op. 43. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Kistner: Träume. — Gleich wie der Mond. — Entschluß. — Ich will meine Seele tauchen. — Es ragt der alte Elborus. — In Blüthen.

op. 44. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Ebd.: O nimm dich in Acht. — Aprillaunen. — Doppelwandlung. — Es fällt ein Stern herunter. — Wenn ich in deine Augen seh'. — Am Rheinfall.

op. 45. **Sechs Lieder** für gemischten Chor. Leipzig, Siegel: Ave Maria. — Die Trauernde. — Frühlingswonne. — Rothe Aeuglein. — Selige Nacht. — Ein Stündchen wohl vor Tag.

op. 46. **Drei Lieder** für gemischten Chor einger. Leipzig, Kistner: Die Verlassene. — Es ragt der alte Elborus. — Gleich wie der Mond.
op. 47. vacat.
op. 48. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Leuckart: Wenn zwei von einander scheiden. — Das Grab der Liebe. — Wasserfahrt (Ich stand gelehnet). — Die Perle. — Ich bin bis zum Tode betrübet. — Norwegische Frühlingsnacht.
op. 49. **Sechs Lieder** für gemischten Chor einger. Partitur und Stimmen. Ebd.: Norwegische Frühlingsnacht. — Es taget vor dem Walde. — Vom Berge. — Herzliebstes Elfelein. — Gute Nacht. — Scheiden und Meiden.
op. 50. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Ebd.: Herzig's Schätzle du. — Frühlingsklage. — Der Stern ist die Liebe. — Ein Gruß von ihr. — Thränen. — Liebesfrühling.
op. 51. **Zehn Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. 2 Hefte. Ebd. Heft 1: Eichwald. — Thränen. — Dornröschen. — O Herz in meiner Brust. — Die schönen Augen der Frühlingsnacht. Heft 2: Ach, ich denke. — Die schlanke Wasserlilie. — Wiedersehen. — Romanze. — Erinnerung.
op. 52. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte: Wohl viele tausend Vögelein. — Mitten in's Herz. — Wolle Keiner mich fragen. — Thränen. — Ich wollt', ich könnte noch träumen! — Frühlingsblick.
op. 53. **Drei Lieder von Eduard Möricke** für gemischten Chor: Volker spielt auf. — Er ist's! Frühling läßt sein blaues Band. — Ein Tännlein grünet wo. — (Erschienen im Herbst 1889.)

B. Kompositionen ohne Angabe einer Opus-Zahl.

Drei Lieder für gemischten Chor. Leipzig, Whistling: Im Mai. — Der vielschönen Fraue. — Schweizerlied.

II. Bearbeitungen.

Durante: Magnificat für 4 Singstimmen in erweiterter Instrumentation. Partitur, Orchester u. Singst. Halle, Karmrodt.
Astorga: Stabat mater für 4 Singstimmen in erweiterter Instrumentation. Partitur und Stimmen. Ebd.
Händel: Jubilate für Sopran, Alt, Tenor und Baß bearbeitet. Partitur, Klavierauszug, Orchester- und Singstimmen. Ebd.
— L'Allegro, il pensieroso ed il moderato. Oratorische Komposition für Soli und Chor mit Orchester, mit ausgeführtem Akkompagnement bearbeitet. Partitur, Klavier-Auszug, Orchester- und Chorstimme. Leipzig, Leuckart.
— 12 Sopran-Arien aus verschiedenen Opern, bearbeitet im Klavierauszug. Leipzig, Kistner.
Daraus 9 mit Orchester-Begleitung bearbeitet. Ebd.
— 12 Alt-Arien aus verschiedenen Opern, bearbeitet im Klavier-Auszuge. Ebd.
Daraus 10 mit Orchester-Begleitung bearbeitet. Ebd.
— 12 Duette aus verschiedenen Opern und den Kammerduetten, bearbeitet im Klavier-Auszug. Ebd.

Bach, J. S.: Actus tragicus: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.“ Kantate für gemischten Chor und Orchester, bearbeitete Partitur, Klavier-Auszug, Orchester- und Chorstimmen. Leipzig, Leuckart.
— „Ich hatte viel Bekümmerniß.“ Kantate für jede Zeit, bearbeitete Partitur, Klavier-Auszug, Orchester- und Chorstimmen. Ebd.
— Magnificat (D-dur), bearbeitete Partitur, Klavier-Auszug, Orgelstimme 2c. Ebd.
— „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe.“ Pfingstkantate, bearbeitete Partitur, Klavier-Auszug 2c. Ebd.
— „Wer da glaubet und getauft wird.“ Kantate mit ausgeführtem Akkompagnement, bearbeitete Partitur, Klavier-Auszug 2c. Ebd.
— „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig.“ Kantate, bearbeitete Partitur, Klavier-Auszug, Orchester-, Chor- und Orgelstimmen. Ebd.
— „Sie werden aus Saba Alle kommen.“ Kantate, bearb. Partitur, Klavier-Auszug, Orchester-, Chor- und Orgelstimmen. Ebd.
Passionsmusik nach dem Evangel. Matthäus, mit ausgeführtem Akkompagnement, bearbeitete Partitur, Orchester- u. Chorstimmen. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
— Trauerode, bearb. Part., Klavier-Auszug 2c. Leipzig, Kistner.
— Weihnachtsoratorium, 1. u. 2. Theil mit ausgeführtem Akkompagnement. Partitur, Klavier-Auszug, Orchester- u. Chorstimmen. Leipzig, Leuckart.
— „Mein gläubiges Herze“, Sopranarie aus der Kantate: „Also hat Gott die Welt geliebt“, bearb. Partitur u. Stimmen. Halle, Karmrodt.
— Kantaten, im Klavier-Auszuge bearbeitet. Leipzig, Leuckart.
  1. „Es ist dir gesagt Mensch, was gut ist.“
  2. „Gott fähret auf mit Jauchzen.“
  3. „Ich hatte viel Bekümmerniß.“
  4. „Wer sich selbst erhöhet.“
  5. „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe.“
  6. „Lobet Gott in seinen Reichen.“
  7. „Wer da glaubet und getauft wird.“
  8. „Ach, wie flüchtig, ach, wie nichtig.“
  9. „Freue dich, erlöste Schaar.“
  10. „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus).“
  11. „Sie werden aus Saba Alle kommen.“
— Arien aus der Matthäus-Passion, mit Pianoforte bearb. (3 für Sopran, 3 für Alt, 3 für Baß.) Ebd.
— Arien und Duette aus verschiedenen Kantaten und Messen, dem Magnificat u. der Matthäus-Passion mit Pianoforte bearb. Ebd.
— 36 Arien aus verschiedenen Kantaten und Messen, bearbeitet im Klavier-Auszug. Leipzig, Whistling.
— Arie für Baß aus der H-moll-Messe. «Et in unum spiritum sanctum», mit Pianoforte bearbeitet. Leipzig, Leuckart.
— Suite C-moll für Pianoforte bearbeitet. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Sechs Choräle für gemischten Chor und sechs altdeutsche Lieder für eine Singst. mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Leuckart.

Zwölf Choräle für Männerstimmen zum liturgischen Gebrauch. Halle, Karmrodt.

Hebräische Melodie: „Beweinet, die geweint an Babel's Strand“, für Pianoforte u. Violine, — desgl. für Pianoforte u. Vcello, — für Pianoforte zu 4 Händen u. für Pianoforte allein bearbeitet. Ebd. Dieselben für Orchester eingerichtet von Cavallo. Ebd.

Mendelssohn-Bartholdy: 6 der beliebtesten 2- und 4stimmigen Lieder, für eine Singst. mit Pianoforte eingerichtet. Leipzig, Kistner: Wasserfahrt. — Wer hat dich, du schöner Wald. — Ich wollt' meine Lieb' ergösse sich. — Gruß. — Volkslied. — Lied aus Ruy Blas.

Mozart: Drei Quintette (C-moll, C-dur und G-moll) für 4 Hände bearbeitet. Halle, Karmrodt.

Schubert, Fr.: Quartett A-moll für 4 Hände bearbeitet. Leipzig, Leuckart.

— Rondeau brill. H-moll für 4 Hände bearbeitet. Ebd.

— Quartett D-moll für 4 Hände bearbeitet. Ebd.

Tartini: Sonate G-moll mit Klavier-Begleitung von Franz. Halle, Karmrodt.

Grimmer: 20 Balladen und Romanzen im Volkston für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

III. Schriften.

Mittheilungen über Joh. Seb. Bach's Magnificat. Halle, Karmrodt. 1863.

Offener Brief an Ed. Hanslick üb. Bearbeitungen ält. Tonwerke ꝛc. Leipzig, Leuckart. 1871.

Hierzu kommen, wie uns Franz schreibt, noch nachfolgende Bearbeitungen:

Bach, J. S.: 1. „Es ist dir gesagt." Kantate. — 2. „Bleib bei uns." Kantate. — 3. „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende." — 4. Dreiundzwanzig geistliche Lieder. — 5. Suite in C-moll für Klavier. — 6. Trio aus dem „Musikalischen Opfer."[1]) — 7. Suite für Orchester in H-moll.

---

1) Gelegentlich dieses Werkes sei es uns vergönnt, eine geistreiche Studie zu publiziren, die seinerzeit unter dem Titel: „Ein Fugen-Motiv von Friedrich dem Großen" in einer Halle'schen Tageszeitung veröffentlicht wurde. Es heißt da: Als Sebastian Bach im Jahre 1747 mit seinem Sohne Friedemann nach Potsdam kam, wurde er von Friedrich II. zu einer der Königlichen Abendmusiken eingeladen. Der König, um selbst ein Urtheil über die vielgerühmte Kunstfertigkeit seines Gastes zu gewinnen, gab demselben ein Fugen-Thema, welches Bach sogleich zum Erstaunen der Anwesenden meisterhaft durchzuführen begann. Auch eine 6stimmige Fuge improvisirte der gefeierte Meister. Bach selbst fand Gefallen an dem Thema des Königs und verarbeitete dasselbe später in den mannigfachsten Formen, zuerst in einer dreistimmigen Fuge, dann in einem „unendlichen" Kanon für 2 Stimmen, alsdann in einer 6stimmigen Ricercare, ferner in einer größeren Anzahl kunstvoller Kanons und schließlich in einer 5sätzigen Sonate für Flöte, Violine und Basso continuo. Das ganze Werk kam noch im Juli 1747 an den König, dem es unter dem Titel „Musikalisches Opfer" gewidmet wurde. Interessant ist die Widmung Bach's, welche dem Werke vorgedruckt war und also lautete:

„Allergnädigster König;

Ew. Majestät weihe hiermit in tiefster Unterthänigkeit ein Musikalisches Opfer, dessen edelster Theil von Deroselben hoher Hand selbst herrühret. Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen erinnere ich mich annoch der ganz besondern Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit bei meiner Anwesenheit

Einmal mit der Aufzählung der Franz'schen Werke beschäftigt, fügen wir diesem Verzeichnisse noch die empfehlenswerthesten Schriften bei, welche im Laufe der Jahre über Robert Franz erschienen sind:

1. Julius Schäffer: „Robert Franz."
2. A. W. Ambros: „Robert Franz."
3. Franz Liszt: „Robert Franz." Leipzig 1872.
4. Osterwald: „Robert Franz (Ein Lebensbild)." Leipzig 1886.
5. A. Saran: „Robert Franz und das deutsche Volks- und Kirchenlied." Leipzig 1875.

---

in Potsdam, Ew. Majestät selbst ein Thema zu einer Fuge auf dem Klavier mir vorzuspielen geruheten, und zugleich allergnädigst auferlegten, solches alsobald in Deroselben höchster Gegenwart auszuführen. Ew. Majestät Befehl zu gehorsamen, war meine unterthänigste Schuldigkeit. Ich bemerkte aber gar bald, daß, wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte. Ich fassete demnach den Entschluß, und machte mich sogleich anheischig, dieses recht Königliche Thema vollkommener auszuarbeiten, und sodann der Welt bekannt zu machen. Dieser Vorsatz ist nunmehro nach Vermögen bewerkstelligt worden, und hat er keine andere als nur diese untadelhafte Absicht, den Ruhm eines Monarchen, obgleich nur in einem kleinen Punkte, zu verherrlichen, dessen Größe und Stärke, gleichwie in allen Kriegs- und Friedens-Wissenschaften, also auch besonders in der Musik, jedermann bewundern und verehren muß. Ich erkühne mich, dieses unterthänigste Bitten hinzuzufügen: Ew. Majestät geruhen gegenwärtige wenige Arbeit einer gnädigen Aufnahme zu würdigen, und Deroselben allerhöchster Königliche Gnade noch fernerweit zu gönnen.

Ew. Majestät
alleruntertänigst gehorsamstem Knechte
dem Verfasser.

Leipzig, den 7. Julii 1747."

Robert Franz hat nun die Sonate aus dem Werke herausgenommen und den bezifferten Basso continuo ausgesetzt. „Das ist", schreibt Otto Leßmann in der „Allgem. Deutschen Musikzeitung", „ein um so verdienstlicheres Werk, als die bisher einzig bekannte Bearbeitung Kirnberger's nicht im Stande gewesen ist, nur annähernd dem wunderbaren Stücke ein Interesse in der musikalischen Welt zu erwirken, wie es selbst weniger bedeutenden Werken Bachs entgegengebracht worden ist." In einer Vorrede zu seiner Bearbeitung rühmt Robert Franz den seltenen Reichthum an harmonischen Elementen des Thema's. „Es spaltet sich nämlich", so sagt er, „in zwei Gruppen, deren erste dem diatonischen, die zweite dem chromatischen Tongeschlechte angehört, — eine Form, die steten Anlaß zu den herrlichsten Gegensätzen bietet."

„Die von ihm herausgegebene Sonate — wir folgen hier noch den Ausführungen Otto Leßmanns — bezeichnet Robert Franz mit Recht als den „Glanzpunkt" des „musikalischen Opfers". Die reiche Bezifferung des Continuo, wie sie das Original aufweist, hat Franz im Geiste und im Stile Bach's ausgearbeitet; dies ist ihm in einer Weise gelungen, daß man die Franz'sche Arbeit für ein Bach'sches Original nehmen könnte, und es ist zu hoffen, daß nunmehr das wunderschöne Werk mehr als bisher die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt auf sich lenken wird." Mit welcher Feinfühligkeit, man kann sagen, mit welcher Divination Franz den Bach'schen

6. **H. Schuster**: „Robert Franz."
7. **August Wellmer**: „Musikalische Studien und Skizzen, ein Beitrag zur Kultur- und Musikgeschichte." Hildburghausen 1884.
8. **Louis Elson** (in Boston): „Geschichte des deutschen Liedes."
9. **Fr. Hüffer**: „Poesie in der Musik."[2])

Dem Urtheile Robert Schumanns sich anschließend, sagt A. W. Ambros in seiner vorzüglichen Studie über Franz von dessen Liedern:

„In diesen Liedern gebietet er über die höchsten und letzten Mittel der Kunst. Mag er für die Technik seiner Klavierbegleitung die ganze Vollendung in Anspruch nehmen, zu der die moderne Behandlung des Instruments sich gestaltet hat, mag Alles und

---

Spuren nachgeht, hat er oft genug an anderen Werken des Meisters, vor Allem in seiner Bearbeitung der erhabenen Matthäus-Passion gezeigt, und seine neueste Arbeit offenbart eine Beherrschung der Satzkunst, die ihn in die allererste Reihe der Kontrapunktiker unserer Zeit stellt. Robert Franz hat sich als ein ebenso gelehrter, wie künstlerisch hochgebildeter musikalischer Schatzgräber von Neuem bewährt, und die Veranstalter von Kammermusik-Konzerten, sowie die Tonkünstler-Vereine mögen sich beeilen, ihren Dank für das ihnen dargebotene Geschenk durch öffentliches Aufführen desselben zu bethätigen. Sie haben ja nicht zu rechnen mit bemoosten Zöpfen und vermorschten Traditionen, wie gewisse Konzert-Institute, die sich vornehm (?) von den außerordentlichen Bach-Bearbeitungen Robert Franz abwenden, um nur ja nicht der ihnen zur Natur gewordenen Philisterhaftigkeit untreu zu werden."

..... „Robert Franz kämpft mit seinen Bearbeitungen Bach'scher und Händel'scher Werke gegen einen geistlosen Buchstabenglauben an, der stellenweis noch immer für die wahre Kunstpflege ausgegeben wird; er hat die Leuchte Bach'schen und Händel'schen Geistes in seinen Bearbeitungen entzündet, ebenso wie Richard Wagner oder unsere großen Klavier-Pädagogen im Geiste Beethovens handelten, als sie über die beengenden Fesseln hinaus, welche die zu Beethoven's Lebzeiten gebräuchlich gewesenen Instrumente dem Gedankenfluge des Meisters oftmals anlegten, mit den heutigen instrumentalen Hülfsmitteln ausgerüstet, dem eigentlichen und deutlich erkennbaren Wollen Beethoven's an derartigen Stellen durch leichte Retouchen zu klarem Ausdruck verhalfen. Natürlich: Quod licet Jovi, non licet bovi, und man muß mit aller Energie Verwahrung einlegen gegen die Annahme, als ob jeder Durchschnittsmusiker berechtigt sei, eine „Ergänzung" an den Werken früherer Meister vorzunehmen. Nur ungewöhnliches geistiges Erfassen der Intentionen der letzteren giebt ein Recht dazu, und nach seinen bisherigen Leistungen hat man Robert Franz ohne Bedenken dieses Recht zuzusprechen. Ich benutze die Gelegenheit der Besprechung einer neuen That des ausgezeichneten Bearbeiters, um wiederholt auf seine früheren Bearbeitungen, namentlich die der „Matthäus-Passion" hinzuweisen. Publikum und Kritik sollten sich bei Aufführungen des erhabenen Werkes erinnern, daß Robert Franz den Zopf abgeschnitten hat, der viele Jahrzehnte hindurch als angeblich zum Wesen des echten Bach gehörig sorgsam gepflegt worden ist und auch heute stellenweis noch konservirt wird."

2) „Robert Franz, ein Meister der deutschen Musikwelt" von Dr. Kelterborn. Erschienen im „New-Yorker Belletristischen Journal, eine Wochenschrift für Literatur, Wissenschaft, Politik und Tagesgeschichte", Nr. 1955 vom 19. September 1889. Für Deutschland im Separat-Abdrucke bei C. G. Röder-Leipzig.

Jedes zudem mit miniaturartiger Feinheit durchgebildet sein, seine Lieder sehen doch aus, als seien sie gleichsam von selbst, ohne Mühe und Reflexion, einem reichen und schönen Seelenleben entströmt." —

Dieser Ausspruch, den wir seiner Trefflichkeit wegen dieser Studie als Motto voransetzten, wird durch unser bereits vordem mit kurzen Worten angedeutetes Urtheil ergänzt: Franz verschmilzt in seinen Liedern den Geist der Romantik, die Formenreinheit des klassischen Styls und den Charakter des Volksthümlichen (im edelsten Sinne) in einer Weise, wie es seit Franz Schubert ihm nur allein geglückt ist. In der Gedankentiefe und Formenschöne nähert sich ihm wohl Johannes Brahms (s. Bd. I. der „Tondichter"); allein jene wunderbare Unmittelbarkeit des Gefühls, jene edle Popularität und Faßlichkeit des musikalischen Ausdrucks geht Brahms ab, dessen ganze Kompositionen mehr den Stempel des geistreichen Denkers, des Reflexionsmenschen, oft sogar des Klügelnden an sich tragen. Es ist dies in unserer Periode der Reflexionsmusik kein Fehler, es ist sogar eine Modesache. Und doch wird uns das fühlende Herz stets mehr an die Unmittelbarkeit verweisen. Für sie geht es auf, weint, lacht und jauchzt mit, für die Arbeit geistreicher Reflexion hat es mehr stille Bewunderung und Achtung.

Schubert hat im Liede, Löwe in der Ballade den größten Werth auf eine harmonische Verschmelzung wirklich edler Poesie und tiefgefühlter, charakteristischer Musik gelegt; Beide betrachten die musikalische Reproduktion des Gedichtes als eine Haupt-Aufgabe. Auf diese Weise entstanden Kunstlied und Kunstballade. Während die genannten Komponisten mehr ihrem genialen Instinkt (wenn man so reden darf) folgten und einer riesigen Begabung die Auffindung dieses Prinzips verdankten, ergriffen Robert Schumann und Franz dasselbe mit kritischem Bewußtsein. Trotzdem kann man bei Schumann nicht von jener Naivetät reden, welche Schubert ausstrahlt; er bildet wiederum ein Original für sich, ein gedankentiefer, oft schwermüthiger Zug begegnet uns in seinen Liedern. Die Vereinigung der beiden Richtungen, Schubert'scher Naivetät mit Schumann'scher Tiefe, ist Franz geglückt. Er ist dabei des Originellen nicht verlustig gegangen; die Kunst-Prinzipien seiner Meister sind ihm zu klarem Bewußtsein gekommen, er hat sie innerlich völlig verarbeitet und baut auf dieser Grundlage seine ureigenen genialen Gedanken auf.

Wollen wir zunächst bei dem Vergleiche zwischen Franz einerseits und Schubert und Schumann anderseits stehen bleiben, so müssen wir freilich bekennen, daß in dem Franz'schen Liede die überreiche, sprudelnde Fantasie Schubert's und die Gewalt der Leidenschaft, der Titanismus, wie ihn Schumann vertritt, nur wenig pulsirt. Dafür bleibt Franz nicht einseitig (allerdings: bedingt), wie jene, sondern vereint das Grund-Temperament Beider in seinen Liedern, welche ihrer Reife, Formenschönheit und der tiefpoetischen Stimmung wegen unter die klassischen Werke der Tonkunst zu rechnen sind, — köstliche Kleinodien für das deutsche Volk.

Die Dichter, deren Poesie Franz mit Vorliebe zu seinen Liedern verwendete, sind: Heine, Lenau, Robert Burns, Emanuel Geibel, Eichendorff, Bodenstedt (Mirza-Schaffy), Otto Roquette und Osterwald. Man beachte diese eigenartige Auswahl, welche dem Hauptzuge des Komponisten, der stillen Melancholie, der sinnenden Wehmuth entspricht. Artet auch dieser Hang nie in eine süßliche Sentimentalität aus, so finden wir doch nur selten (z. B. op. 26 Nr. 6: „Wenn der Frühling auf die Berge steigt" [Mirza-Schaffy] und in dem Hoffmann von Fallersleben'schen Liede für gemischten Chor: „Zum Reigen herbei im fröhlichen Mai!") den Zug der Weltfreude, den Jubel über Frühlingslust und Maienwonne. Mehrere Kritiker haben Franz mit der „stillen, ernsten Nacht unter dem ewigen Sternenhimmel" verglichen, und das nicht mit Unrecht. Franz ist eine träumerische, in sich gekehrte Natur; „diesem seinen inneren Wesen gemäß verinnerlichte er", wie Wellmer trefflich sagt, „das Lied denn auch in einem Maße, wie wir es wohl bei Schumann gewahren, wie es aber nach Franz noch Niemand vermocht hat. Darum wollen diese Lieder auch tief erfaßt und innerlich verarbeitet sein. Dabei enthalten sie neben tiefpoetischem Zauber zugleich die feinste Detail-Malerei (z. B. op. 25 Nr. 1: „Die Lotosblume ängstigt sich"), und es ist wunderbar, wie mit einfachen Mitteln Franz namentlich in den Strophenliedern oft die größte Wirkung erreicht. Hierbei kommt ihm seine polyphone Schreibart ungemein zu Gute und vermöge derselben weiß er auf's Feinste zu nüanciren. Dem Text getreu nachgehend, nimmt er bei den Wiederholungen oft nur die kleinsten Veränderungen vor, und doch sind dieselben sehr bedeutsam. Man vergleiche zu dem Gesagten nur einmal die herr-

lichen Lieder: „Die Trauernde“ (op. 17, Nr. 4: „Mei Mutter mag mi net“) und: „Ich hab' im Traume geweint“ (op. 25, Nr. 3). Mitunter schmiegt der Meister, die poetische Grundstimmung des Gedichtes mit Sicherheit auffassend, dem verschiedenen Texte dieselbe Musik an, wie in dem bekannten, wundersam schönen Liede: „Es hat die Rose sich beklagt“ (op. 42, Nr. 5). Dennoch ist es dem Zuhörer, als ob es so und nicht anders sein könne; denn Alles, was uns Franz bietet, entspringt dem tiefsten Seelenleben. — Größte Innigkeit und Gemüthstiefe gehen bei diesem Künstler mit klarem künstlerischem Streben, mit vollem kritischen Bewußtsein Hand in Hand und daraus erwächst ihm seine so seltene Meisterschaft.“ —

Etwas zurückhaltender spricht sich Reißmann aus, der auch die von uns vorgenommene scharfe Gliederung des Franz'schen Kompositions-Styls nicht beobachtet. Er sagt: „Ueber Franz' Lieder darf dasselbe, was von Robert Schumann's Liedern gilt, nur in gesteigerter Art als bezeichnend angenommen werden. Sie tragen durch eine reich ausgeführte Klavierbegleitung und durch eine gewählte Harmonisirung hauptsächlich der Stimmung Rechnung, und zwar in solcher Art, daß die eigentliche Gesangsweise, die Melodie, sich häufig in das blos Deklamirte, ja sogar Unsagbare verliert, oder doch an Interesse gegen das Akkompagnement zurücksteht, während nach natürlichen, von dem Volksliede und von älteren Meistern aufgestellten Gesetzen, im Liede die Stimmung ausschließlich, oder doch wenigstens vorzugsweise in der Melodie sich aussprechen und Begleitung oder harmonische Unterlage nur nachhelfend und accidentiell sich verhalten soll (diese Ansicht dürfte in Rücksicht auf die moderne Richtung in dieser Schärfe nicht angebracht erscheinen. D. V.). Zu Gunsten der Franz'schen Lieder in ihrer Eigenart spricht jedoch, daß die Gedanken poetisch und neu, die Harmonien nicht erkünstelt sind, kurz, daß fast jedes einzelne derselben als Kunstwerk dasteht.“ —

Wir theilen die hier vorgebrachten Bedenken des sonst geschätzten Kritikers nicht. Die Franz'schen Lieder gehören zu dem Vollendetsten und Genialsten, was die Gegenwart auf diesem Gebiete schuf. Dafür bürgt der Umstand, daß Franz als musikalischer Lyriker epochemachend geworden ist und eine neue Geschmacksrichtung auf einem der Spezialgebiete der Tonkunst eröffnet hat. Zahllose Nachfolger wandeln in seinen Spuren, ohne die Meisterschaft des Komponisten erreichen zu können.

Die Lieder sind Stimmungsbilder voll der feinsten Details. Mit ihrer schwierigen Begleitung harmonisch und deklamatorisch auf's Innigste verbunden, erfordern sie zu tadelloser Wiedergabe das hingebendste Verständniß, sowie die vollendetste Technik, sie sind aber auch durch Neuheit der Form, Wahrheit und Schönheit des Gedankens von hinreißender Wirkung.

Leider hat Franz mit diesen seinen Meisterwerken im großen Publikum noch nicht die volle Beachtung gefunden. Auch giebt es wenig Sänger und wenig Akkompagnateure, welche den großen Anforderungen an Technik und Ausdruck voll gerecht zu werden im Stande sind. Und dennoch wächst der Kreis der Verehrer täglich, immer mehr wird man sich der erhabenen Größe des Meisters bewußt; seine Muse wird fraglos aus allen Bedenken einer voreingenommenen Krittelei bereinst siegreich hervorgehen.

Es erübrigt noch, der Thätigkeit Franz' als Bearbeiter klassischer Tonwerke, insbesondere Bach'scher und Händel'scher Kompositionen zu gedenken, nachdem wir dem Liedersänger Franz einen Ehrenplatz neben den Meistersingern des deutschen Volkes zugestanden und eingeräumt haben. Liszt sagt in seiner Schrift über „Robert Franz" von dieser Thätigkeit des Meisters:

„Es bedürfte einer ausführlichen, neuen Schrift, Franz nach dieser Seite seiner künstlerischen Thätigkeit hin gründlich gerecht zu werden; nur soviel sei hier gesagt, daß unter den Lebenden noch der gefunden werden soll, der mit gleicher Pietät sich dieser mühevollen und doch so nothwendigen Arbeit unterzöge. Diese Meister-Bearbeitungen können dem Privatstudium, wie den öffentlichen Konzert-Aufführungen nicht genug empfohlen werden."

Dieses Geleitwort, das der greise ungarische Meister den Bach- und Händel-Bearbeitungen mit auf den Weg gab, ist eigentlich wirksam genug, um alle gegnerischen Angriffe abzuhalten. Trotzdem sich auch Jul. Schäffer und A. Saran auf diesen Standpunkt stellen und Robert Franz in seinem bereits erwähnten: „Offenen Briefe an Eduard Hanslick über Bearbeitungen älterer Tonwerke, namentlich Bach'scher und Händel'scher Vokalmusik" die Absichten und Grundsätze, die ihn bei diesen Arbeiten leiteten, mit überzeugender Klarheit aussprach, erklärten sich die Anhänger des sogenannten philologisch-historischen Standpunktes (unter ihnen auch Philipp Spitta) gegen

Franz. Man behauptet, der Meister habe gelegentlich dieser Bearbeitungen der altklassischen Kirchenmusik moderne Regungen untermischt. Der sich entspinnende Streit wurde seitens der zähen Historiker mit großer Erbitterung geführt. Und dennoch fügen diese Herren durch ihre Vorwürfe Franz Unrecht zu. Man kennt die Pietät, welche unser Tondichter den Altmeistern entgegenbrachte, — man weiß, welch' großer Kenner ihrer unvergänglichen Schöpfungen er war. Die von den alten Meistern überkommenen Original-Partituren sind in den meisten Fällen mehr Skizzen als Partituren; da ihre Komponisten selbst das Akkompagnement auf der Orgel (oder dem Cembalo) ausführten, genügten Bach und Händel kurze Andeutungen ihrer Part, ein sogenannter bezifferter Baß. Für die Meisten war und blieb dieses Abbreviatur-Verfahren ein Buch mit sieben Siegeln und harrte desjenigen, der den Schlüssel zu ihm gab. Franz unternahm das Wagniß der Rekonstruktion (wie auch u. A. Schumann in meisterhafter Weise die Ergänzung der Bach'schen Violinsonaten). Die innere Verwandtschaft mit den alten Meistern und die Kenntniß der klassischen Ausdrucksform, dem polyphonen Styl befähigten ihn wie keinen Anderen zum Unternehmen. Die Erwartungen, die man in ihn setzte, hat Franz erfüllt und in diesen Bearbeitungen mustergiltige und vollendete Werke geschaffen. Aus dem ihm vorliegenden Material die Motive gewinnend, haben ihn bei der Vervollständigung der alten Partituren neben erstaunlichster Sachkenntniß und technischer Geschicklichkeit zarte Pietät und Gewissenhaftigkeit gegenüber den Autoren geleitet. Anstatt die Orgel als begleitendes Instrument zu wählen, übertrug er die so gefundenen Melodien dem Orchester, damit den Weg zeigend, auf welchem in unseren Tagen die Bearbeitung des Akkompagnements solcher Kompositionen herzustellen sei. Das ist aber nicht, wie die an der Scholle haftenden Historiker sagen, eine pietätlose Willkür, sondern eine geistreiche und völlig berechtigte Neuerung.

Brahms, Dr. Ruß, Dr. H. Kretschmar haben durch einfache akkordische Ausfüllung des Generalbasses Bach'scher Kantaten — es handelt sich um deren Aufführung in Leipzig! — den Spitta'schen Wünschen Folge geleistet. Wir können nicht sagen, daß diese Ueberarbeitungen den Franz'schen vorzuziehen seien. Indem die Begleitung dem Orchester übertragen wird, gewinnt das Ganze an Frische, die Klangwirkung wird eine vollere. Franz hat also in seinen Bach-

und Händel-Bearbeitungen, wie Ambros sehr richtig sagt, stylgerechte und nothwendige Ergänzungen geliefert, für die ihm Jedermann, auch Herrn Professor Spitta inbegriffen, nur dankbar sein kann. „Ihr hoher Werth", so schreibt A. Saran in seiner bereits zitirten Schrift: „Robert Franz und das deutsche Volks- und Kirchenlied", „liegt nicht allein in dem musikalischen Buchstaben, mit dem sie die Originale ergänzen, sondern noch mehr in dem künstlerischen und ethischen Geiste, mit dem sie an dieselben herantreten. Sie führen uns wirklich ein in die großartige Herrlichkeit der Tonwerke Bach's und Händel's, weil sie ihnen kongenial sind. Sie entzünden Liebe und Bewunderung für die Alten, weil sie selbst aus inniger Pietät, Liebe und Bewunderung hervorgegangen sind. Ihre Zeit wird kommen!" —

Hiermit schließen wir die vorliegende Studie über einen Mann, dessen Ideale von seltener Klarheit, von fleckenloser Reine waren, trotzdem ihm das Leben so viel der Enttäuschung, der Sorge und des Leids gebracht hat. Obgleich Franz den Boden einer gewissen Klassizität in keinem seiner Werke verläßt, ist er doch ein Zukunftsmusiker geworden. Denn die Zeit wird erst kommen, in welcher man zu einer vollen Würdigung dieses gottbegnadeten Tondichters gelangt, — da der Streit und Hader um die Wiederbelebung altklassischer Kirchenmusik durch Franz verstummt und der Dankbarkeit das Feld räumt, — da seine Lieder Allgemeingut des deutschen Volkes werden und diejenige Würdigung finden, die sie verdienen — als köstliche Kleinodien der Musik-Literatur aller Zeiten.





Franz Lachner.

„Dir aber, edler Künstler, ob verborgen,
Ob leer an Freuden, fern dem Festessaal,
Strahlt siegesfroh, durch alle Zweifelssorgen
Im Sonnenglanz dein hehres Ideal.

Das bleibt dir treu, auch wenn die Nacht gekommen,
Und streckt sich machtvoll über Raum und Zeit,
Und wirkt, wenn längst dein Lebenslicht verglommen,
Und leuchtet fort in alle Ewigkeit."

Peter Lohmann.

Lachner's Leben und künstlerisches Wirken ist eigenartiger gestaltet, als dasjenige der meisten in diesem Buche besprochenen Tondichter. Mit Fug und Recht nennt ihn jedes Lexikon, jedes kleine und große Handbuch der Musik „einen der ersten Meister der Tonkunst in der Gegenwart", und doch war es der gefeiertste Koryphaios unserer Zeit, welcher Jenen veranlaßte, aus seiner Stellung und künstlerischen Thätigkeit auszuscheiden, Richard Wagner. Als nach erbittertem Kampfe mit den überlieferten Kunst-Anschauungen dieser den Sieg gewann, stand Lachner vor der Frage der Aufgabe seines Amtes oder seiner Kunstrichtung. Da ihm als echtem Künstler die letztere mehr am Herzen lag als das erstere, trat er vom öffentlichen Wirken zurück.

Es ist daher kein Wunder, wenn viele Musikschriftsteller ihre kurzen Studien über Lachner, welche sie zu irgend einem Sammelwerke geliefert haben, dazu benutzen, durch scharfe Polemik ihre eigene Stellungnahme in musikalischer Hinsicht zu kennzeichnen und bei dieser Gelegenheit entweder über Richard Wagner herfallen, oder den hochverdienten General-Musikdirektor als schwachsinnig und pedantisch hin-

stellen. — Man kennt aus unserer Wagner-Biographie die Grundsätze, welche uns bezüglich dieser brennenden Zeit- und Streitfrage leiten. Wir nehmen den Standpunkt des Hans Sachs in den „Meistersingern von Nürnberg" ein, verehren unsere alten Meister, halten Wagner für ein unsterbliches und zugleich das größte Genie der Gegenwart, für den Tondichter der Zukunft, sind aber in dieser Begeisterung nicht so blind, daß uns etwaige Schwächen verborgen blieben. — Bei der Eigenartigkeit der musikalischen Richtung Wagners ist es nicht zu verwundern, wenn nicht Jedermann sofort in dieses Horn stößt. Man denke an die Widersprüche der bedeutendsten zeitgenössischen Musikschriftsteller: Hanslick, Gumprecht und Tappert, an die erbitterten Federkämpfe zwischen denselben! — Ist nun diese Antipathie gegen Wagner auch mehr und mehr geschwunden und hat, sich auf die kleinen Provinzialstädtchen in Hinterpommern beschränkend, einer allgemeinen Begeisterung für den Meister Platz gemacht, so schlich sich dafür eine Seuche ein, welche in entsetzlichster Weise wüthet, — die sogenannte Wagner-Himmelei, welche ohne die erforderliche Bildung sich aus Moderücksichten begeistert auf die Werke dieses Meisters wirft, den Träger in Verzückungs-Krämpfe verfallen läßt, sobald ein einziger Akkord aus „Lohengrin" oder „Tristan" angeschlagen wird, und so das — sit venia verbis! — Wagner-Gigerlnthum begründete. — Das muß Jeden, der es mit der Kunst ernster nimmt, anwidern, und wir pflichten einem Freunde Richard Wagner's vollständig bei, wenn er sagte: „Mir ist ein überzeugungstreuer Wagnerfeind lieber, als hundert Schwätzer, welche, nur um die Mode mitzumachen, nicht aus innerem Verständniß diesem Meister ihre Huldigungen darbringen!" — —

Ein solcher Antiwagnerianer ist nun Dr. Franz Lachner, ein Mann, der dieser seiner innersten Ueberzeugung Beruf und Stellung opferte und die Abgeschiedenheit einem Leben der Lüge vorzog. Ein derartiger Charakter aber muß von Jedermann, ob Freund oder Feind Wagner'scher Muse, in seiner ganzen Größe anerkannt und gewürdigt werden. —

Franz Lachner ist am 2. April 1803 zu Rain am Lech, einem kleinen Landstädtchen der bayrischen Provinz Schwaben-Neuburg, geboren. Sein Vater war Organist, der es trotz seiner künstlerischen Begabung in finanzieller Hinsicht nicht weit gebracht hatte. Eine große Familie sorgte dafür, daß er aus den Nahrungssorgen nicht

herauskam; die allgemeine Achtung, die man seiner strengen Rechtlichkeit und seiner Intelligenz zollte, konnten ihm über das Drückende seiner Lage nicht hinweghelfen. In der richtigen Einsicht, daß bei dem Mangel an Geld die häusliche Erziehung doppelt gewissenhaft und streng gehandhabt werden müsse, wenn es seine Kinder (es waren deren sieben) einst zu etwas bringen wollten, unterrichtete er diese selbst in den Elementarzweigen des Schulwissens und in allen Fächern der Musik, auch in der Theorie. Aus dieser Schule aber sind, wie man weiß, drei ganz bedeutende Musiker hervorgegangen, — Franz, Vincenz[1]) und Ignaz[2]) Lachner, — ein Beweis für die Trefflichkeit der väterlichen Pädagogik.

---

1) Vincenz Lachner war am 19. Juli 1811 ebenfalls zu Rain geboren. Sein Vater unterrichtete ihn im Klavier-, Orgel- und Violinspiel. Für das Lehreramt bestimmt, absolvirte er das Augsburger Gymnasium, nahm im Posen'schen eine Hauslehrerstelle an und faßte hier den Entschluß, die Musik zu seinem Lebensberufe zu machen. In Wien von seinen Brüdern Franz und Ignaz unterstützt, erhielt er die Organistenstelle des letzteren an der evangelischen Kirche und im Jahre 1836 die durch Franz Lachner's Abgang vakant gewordene Stelle eines Hofkapellmeisters in Mannheim, die er mit Ausnahme kleinerer Kunstreisen nach London (1842) und Frankfurt a. M. (1848) ununterbrochen bis zum Jahre 1873 beibehielt. In diesem Jahre trat er in den wohlverdienten Ruhestand und siedelte nach Karlsruhe über. Seine veröffentlichten Arbeiten, die sich durch geistvolle Erfindung, theoretische Kenntnisse und edle Haltung auszeichnen, bestehen in: Sinfonien, Ouvertüren (preisgekrönte Fest-Ouvertüre), Musik zu Schillers „Turandot", einem Streich-Quintett, Streich-Quartetten, einem (preisgekrönten) Klavier-Quartett, vortrefflichen Männer-Chören, Gesängen und Liedern („In der Ferne", Mannheimer Preislied). —

2) Ignaz Lachner, geboren am 17. September 1807 zu Rain und vom Vater in der Musik unterrichtet, trat bereits als achtjähriger Knabe mit Violin- und Klavier-Konzerten auf. Auf dem Gymnasium zu Augsburg, das er vier Jahre (als Mitschüler Napoleons III.), von edlen Menschenfreunden unterstützt, besuchte, genoß er den Unterricht Neugebauer's im Violin-, Keller's im Klavierspiel und Domkapellmeister Witschka's in der Kompositionslehre. Durch seinen Bruder Franz erhielt er eine Stelle als Violinist im Orchester des Münchener Isarthor-Theaters (wo er sich bei dem berühmten Bernhard Molique vervollkommnete) und vertauschte 1842, abermals auf Vermittelung Franz', diesen Posten mit demjenigen eines Repetitors an der Oper des Wiener Kärnthnerthor-Theaters, sowie eines Organisten an der evangelischen Kirche. Im Oktober 1825 zum Vizekapellmeister der Oper ernannt, folgte er 1831 einem Rufe als Hof-Musikdirektor nach Stuttgart, 1842

Franz, welcher von allen seinen Geschwistern die besten Anlagen zeigte, sollte nach dem Willen des Vaters Geistlicher oder Beamter werden. Um ihm die zu dieser Laufbahn erforderliche Ausbildung zu gewähren, kam Lachner bei dem Königlichen Institute für Gymnasialschüler in Neuburg an der Donau um eine Freistelle für seinen Aeltesten ein, die ihm denn auch zuertheilt wurde. In Neuburg sollte Franz bis zu seinem Uebertritte auf die Universität verbleiben.

An jenem Institute wirkte nun unter dem Lehrer-Personal der seinerzeit durch seine vierstimmigen Männer-Chöre berühmte Professor Eisenhofer[3]), welcher als feiner Aesthetiker und musikalisch durchgebildeter Mann die hohe Begabung Lachner's für die Musik bald erkannt hatte. Er nahm sich des Knaben an, der seinerseits eine große Zuneigung zu Eisenhofer empfand, und baute auf den Grundlagen, die der Vater gelegt, weiter. So bildete sich Franz nicht allein als praktischer Musiker auf dem Klavier und Cello weiter aus, sondern versuchte sich auch mit großem Erfolge auf dem Gebiete der

---

nach München. Von 1853 wirkte er als erster Kapellmeister des Stadttheaters in Hamburg; 1858 wurde er als Königl. Schwedischer Hof-Kapellmeister nach Stockholm berufen, gab aber diese Stellung aus Sehnsucht nach seinem Vaterlande 1861 wieder auf, um als erster Kapellmeister nach Frankfurt a. M. überzusiedeln. Am 18. Oktober 1875 feierte er sein 50jähriges Kapellmeister-Jubiläum und verabschiedete sich mit der Direktion des Mozart'schen „Figaro" von dem kunstsinnigen Publikum, das dem Jubilar begeisterte Huldigungen darbrachte. Seine Werke sind: Die Opern: „Der Geisterthurm" (1837), die „Regenbrüder" (1846) und „Loreley", Ballets, Melodramen, Einakter, Messen, Sinfonien, Streich-Quartette, Trios, Sonaten für Klavier, Konzertstücke, Lieder („Ueberall du") und Musik zu den Alpenscenen („'s letzte Fenster'ln"). — — Von der Familie Lachner zeichneten sich weiter aus: Theodor, der älteste Stiefbruder, Organist an der Peterskirche in München und Korrepetitor am Münchener Hoftheater; Thekla Lachner, welche im Wettbewerb als beste Orgelspielerin die Stelle einer wirklichen Organistin an der Augsburger St. Georg-Kirche erhielt; Christine Lachner, die in ihrer Vaterstadt Rain das Organistenamt verwaltete. —

3) Franz Xaver Eisenhofer war am 29. November 1783 als Sohn armer Bauersleute zu Ilmmünster in Oberbayern geboren. Im Benediktinerkloster Scheyern erhielt der für das Studium bestimmte Knabe den ersten Unterricht (auch im Gesang und Violinspiel, im 11. Lebensjahre im Generalbaß) und vollendete seine Vorbildung auf dem Gymnasium zu Neuburg. An der Münchener Universität, wo er als Student der Philosophie sich einschrieb, hörte er die Vorlesungen des berühmten Theoretikers Josef Grätz über Kontra-

Komposition. Eisenhofer sorgte dafür, daß die unter der Feder seines Schützlings entstandenen Kantaten, Ouvertüren, Konzertstücke, Lieder &c. bei den Festlichkeiten der Anstalt zur Aufführung gelangten; der junge Tondichter lenkte dadurch Aller Aufmerksamkeit auf sich und erhielt zu verschiedenen Malen bei Preis-Vertheilungen durch sein Institut Auszeichnungen.

Als der alte Lachner in Rain starb, — ein am oberen Lech grassirendes Nervenfieber hatte ihn im rüstigen Mannesalter fortgerafft —, war Franz sechzehn Jahre alt; — ein herber Schlag für die große Familie, die nunmehr, ihres Ernährers beraubt, beinahe gänzlich mittellos dastand! — Franz, in welchem längst schon der Entschluß gereift war, die musikalische Laufbahn einzuschlagen, sah sich durch diesen unerwarteten Zwischenfall plötzlich vor die Entscheidung gedrängt. So verließ er das Neuburger Institut und traf eines schönen Tags bei seiner Mutter ein, die er mit inständigen Bitten bestürmte: Sie möge seinem Vorhaben, Musiker zu werden, nichts in den Weg setzen; er wisse, daß ihm hier sein Glück blühe. — Nach langem Weigern willigte sie endlich ein, und Franz begab sich direkt nach München, um hier seine Studien fortzusetzen. Ein tüchtiges Pack eigener Kompositionen und das feste Vertrauen auf sein Talent,

---

punkt und Harmonielehre; seine theologischen Studien brachte er in Landshut zum Abschluß und trat hierauf in das Münchener Priester-Seminar ein. Allein der geistliche Stand behagte ihm nicht; schon im zweiten Semester schied er aus dem Seminar aus, studirte Philosophie zu Ende und begleitete den Grafen La Rosée als dessen Hofmeister auf seinen Reisen durch die Schweiz, Italien und Frankreich. 1810 wurde er in Landshut als Unterlehrer angestellt, wirkte als Lehrer in Passau, als Oberlehrer in Neuburg, als Professor in Würzburg und erhielt 1825 in letzterer Stellung den Titel eines Studien-Rektors. 1832 rückte er auf zum Kreis-Scholarch, 1840 zum Doctor philosophiae honoris causa an der Würzburger Universität, 1854 zum Ritter des Bayrischen St. Michael-Ordens. Am 15. August 1855 starb er zu Würzburg. — Von seinen Werken sind verhältnißmäßig wenige veröffentlicht. Wir nennen: Einstimmige Lieder mit Klavierbegleitung, drei- und vierstimmige Männer-Chöre, „Die Königsfeier", eine Ode für Chor und Orchester, Kantaten, Instrumental- und Kirchen-Kompositionen. Sämmtliche Tondichtungen weisen auf ein hervorragendes schöpferisches und musikalisch durchgebildetes Talent hin, viele können sogar als werthvoll bezeichnet werden, während anderen wieder ihrer lokalen Färbung wegen eine größere Bedeutung abgesprochen werden muß. —

sowie vortreffliche Kenntnisse im Klavier-, Orgel-, Violin- und Cellospiel, — das war Alles, womit er sich ausgerüstet hatte. — Freilich wurde ihm der Anfang herzlich schwer gemacht. Auf sich selbst angewiesen, fristete er sein Dasein kümmerlich durch Stundengeben; später erhielt er hierzu noch die Einnahmen aus seiner Stellung als Geiger an einem der Vorstadt-Theater, die aber immerhin recht spärlich flossen. Die Musikalienhandlung von Falter, welche viele seiner späteren Tondichtungen veröffentlicht hat, schenkte den ihr von einem gänzlich unbekannten Knaben vorgelegten Manuskripten kaum Beachtung und wies Lachner kurz ab. Die Unterrichtsstunden im Klavierspiel mußte Franz, um sich überhaupt über Wasser zu halten und seinen knurrenden jungen Magen zu befriedigen, zum Preise von sechs Kreuzern übernehmen, — froh überhaupt beschäftigt zu werden. Der Einzige, welcher sich des Jünglings annahm und sein Talent zu würdigen verstand, war Hof-Organist Ett[4]); unter der vornehmlichen Leitung dieses Mannes bildete sich dann Lachner auch weiter aus.

---

4) Kaspar Ett ist ein als Pädagog, Theoretiker, Kirchen-Komponist und Orgelspieler gleich berühmter Mann geworden. Er war geboren am 5. Januar 1788 zu Erling am Ammersee in Oberbayern. Seine prächtige, musikalisch reine und geschulte Stimme verschaffte ihm im neunten Lebensjahre eine Stellung als Chorsänger der der Leitung des Pater Andechs unterstehenden Benediktiner-Abtei. Andechs bildete ihn während der drei Jahre der Vorschule nicht allein für den höheren Schul-Unterricht, sondern auch für die Kunst der Töne aus. Am Münchener Kurfürstlichen Seminar unterwies ihn Prof. Josef Schlett im Orgelspiel, Josef Gratz im Kontrapunkt. Die Zeit bis zur Absolvirung des Seminars und seiner Anstellung als Organist an der St. Michaeliskirche in München verbrachte er mit dem Studium alter Kirchen-Komponisten. Der moderne Kirchenstyl gefiel ihm nicht, er entbehrte der Weihe und erinnerte ihn zu sehr an die Oper; hier wollte er also reformatorisch eingreifen. Die Stellung an St. Michael gab ihm denn auch erwünschte Gelegenheit, seine fleißigen Studien zu verwerthen und die Kirchen-Meister des 16., 17. und 18. Jahrhunderts wieder zu beleben. Dieses Streben fand um so mehr allgemeinen Beifall, als er auch in seinen eigenen Werken demselben Ausdruck verleiht und so der Mitwelt Tondichtungen von hohem Werthe schenkte. Er starb am 16. Mai 1847. — Von seinen Kompositionen ist (ebenso wie bei Eisenhofer) der größte Theil nicht veröffentlicht. Von den Manuskripten beherbergt die Münchener St. Michaels-Kirchenbibliothek: Vier Messen mit Orchesterbegleitung, drei acht- und sechsstimmige Messen a capella, vier Requiem, ein acht- und vierstimmiges Miserere, zwei achtstimmige „Stabat mater“, zwei instrumentirte Litaneien, Litaneien für fünf und sechs Stimmen,

Immer mehr drückte die Noth des täglichen Lebens auf Lachner ein und hemmte ihn endlich sogar in seinem freien, künstlerischem Aufschwunge. Vor ihr vermochte ihn Ett's Güte nicht zu beschützen, zumal der Jüngling zu stolz war, seine Entbehrungen der Außenwelt merken zu lassen. Er sah ein, daß in München zunächst nicht der Boden war, auf welchem er mit Erfolg gedeihen könne; in seiner Rathlosigkeit richteten sich seine Blicke auf Wien. Die Kaiserstadt an der Donau, welche durch Gluck, Beethoven, Haydn und Mozart gleichsam eine heilige Stätte geworden war, zog ihn mächtig an. Schnell war sein Entschluß gefaßt. Seine wenigen Habseligkeiten waren bald gepackt, an Baarschaft hatte er nicht Viel mitzunehmen; so bestieg er ein allwöchentlich nach Oesterreich hinabfahrendes Floß. Die Schiffer desselben nahmen ihn gegen die Zusicherung einer freiwilligen Antheilnahme am Rudern ohne Entgelt auf. An einem Herbsttage des Jahres 1822 legte das Gefährt auf der Donau vor Wien an und Lachner zog ohne Geld, ohne Empfehlungsbrief, nur mit seinen Kenntnissen und gutem Muth ausgerüstet, durch die Thore der Stadt ein. — —

Hier in Wien sollte er mehr Glück haben als in München. Auf seine Bewerbung um die Organistenstelle an der evangelischen Kirche hin ward er in die engere Wahl aufgenommen und siegte durch eine glänzende Probeleistung über seine Mitbewerber.

Die im Verlage von E. W. Fritzsche-Leipzig erschienene kleine Studie über Franz Lachner schildert diese Episode recht anziehend und ausführlich mit folgenden Worten:

„Die neun Engel-Chöre" (neunstimmige Kantate), Gradualien, Offertorien, Motetten zu vier und acht Stimmen, eine ungedruckte Kompositionslehre u. s. w. — Im Druck (im Münchener Verlag) sind erschienen: „Cantica sacra in usum studiosae juventutis" und „Vierzig Gradualia für die Sonn- und Festtage des Jahres". — Sein Gesammturtheil über diesen Meister faßt Reißmann in seiner Studie über Ett (der wir auch unsere Angaben entlehnten) in folgende Worte zusammen: „Seine Arbeiten sind Muster des mehr- und vierstimmigen Satzes und schöner natürlicher Stimmenführung, ohne daß sie der Anmuth und sogar einer gewissen Eleganz entbehren, wie sie mit religiöser Würde wohl vereinbar ist. Fern ist ihm im Gesang jedes rein äußerliche Wirkungsmittel, welches man eher in seiner reichen, oft pomphaften Instrumentirung finden könnte, und man kann behaupten, daß alle seine Kompositionen ein echt kirchlicher Geist durchwehe."

„Lachner nahte sich an einem der schönen Tage des weinreichen Herbstes 1822 dem Ziele seiner Wünsche (Wien), und mehr als einmal klang es ihm tief vom Herzen herauf: „Wer nur den lieben Gott läßt walten!" — Es war dies die tröstende Stimme seines Vaters, und ein mächtiges Gottvertrauen erfaßte ihn, als der St. Stefansthurm im Osten auftauchte. „Hier, wo die größten Meister gelebt, hier möchte ich wohl auch dereinst etwas Tüchtiges, des Nachruhms Würdiges leisten!" —, das war sein stiller Wunsch, als er sich Wien näherte, und jener Engel, der mit dem Buche des Lebens über des Jünglings thatendürstendem Haupte schwebte, trug damals das inhaltsschwere Wort: „Erhört!" in seine Blätter ein.

Von jenem Momente an begann eine große Wendung in Lachners Schicksal; sein Leben war fortan ein ungefährdet vom ätzenden Roste der Armuth blank strahlendes Schild, aus dem nur noch freundliche Bilder entgegenlachten.

Die Geschichte seiner ersten sich unmittelbar an seine Ankunft in Wien schließenden Versorgung ist eigenthümlich und giebt den lebendigsten Beweis, wie die Vorsehung oft wohlgefällig und unmittelbar in die Speichen unseres Lebensrades eingreift, das, schon zusehends nach Abwärts laufend, nun mit einem Male nach Aufwärts gelenkt wird. Freilich sind diese Fälle im Leben des Menschen selten genug, und selbst dem wahren Talent, dem wahren Genius wird nur zu oft von den zwei Seiten des Lebens nicht die glänzende, nur die schmutzige zu Theil.

Lachner war in Wien, nachdem man ihm an der österreichischen Grenze die Hälfte seiner kleinen Baarschaft wegen einer kleinen Zolldefraudation genommen (was wußte der junge Musiker von der politischen Bedeutung des bayerischen Rauchtabaks!), in einer der übelsten Lagen; ohne Empfehlung, ohne Freund, ohne klingende Subsistenzmittel — allein in einer fremden, großen Stadt, welche Lage für einen jungen Mann von achtzehn Jahren!

Da sitzt er denn am ersten Abende in einem der obskursten Vorstadt-Gasthöfe und blättert, zum ersten Mal wirklich trüben Sinnes, in den eben aufliegenden Wiener Tagesblättern. Er liest — und liest wieder, um sich eine mehr und mehr aufsteigende Angst zu verscheuchen; mit einem Male begegnet ihm folgender Artikel:

„Die Konkurrenz- und Aufnahmsprüfung für die erledigte Stelle eines Organisten an der hiesigen protestantischen Kirche findet morgen statt. Allenfallsige Mitbewerber haben sich bei unterfertigter Kirchen-Verwaltung zu melden."

Vom Wirbel bis zur Sohle durchdringt Lachner ein elektrischer Strahl der Hoffnung; fort war die quälende Sorge, und so schnell fertig ist die Jugend mit dem selbstgeträumten Facit eines glücklichen Erfolges, daß er die erste Nacht hindurch ruhig seinem Tags darauf sich zu erkämpfenden Lebensglücke entgegenschlief.

Unter einigen dreißig Kandidaten ward er als der letztangekommene zuletzt vorgenommen; die aus namhaften Autoritäten gebildete Preis-Richterschaft saß, ohne die Kompetenten zu sehen, an verschiedenen Plätzen der Kirche vertheilt. Merkwürdigerweise befand sich in diesem würdigen Kollegium auch Lachner's nachmaliger Schwiegervater, Kaufmann Royko, einer der magistratischen Vorstände jener Kirche. Am Schlusse der Prüfung wurden die Stimmen nach Nummern abgegeben, und — das Optime sämmtlicher Beurtheiler, unter denen auch das des wackern Klavierfabrikanten Streicher, in dessen Hause nachmals Lachner eine so liebevolle Aufnahme fand, ferner die des greisen Stadler und Eyblers

fielen auf den Besitzer der letzten Nummer, auf unsern armen Ankömmling von gestern.

Lachners Glück war gemacht, es war ein abenteuerlich seltsamer Wurf, den er aber nicht dem Zufalle allein, sondern am meisten seinem eigenen Talente zu verdanken hatte."

In sein neues Amt eingeführt, konnte es ihm, dem Günstling der Musen, im kunstbegeisterten Wien an musikalischen Bekanntschaften nicht fehlen. So führten ihn der Abt Stadler[5]) und der Hoforganist

5) Abt Maximilian Stadler ist am 7. August 1748 in Melk, einer kleinen Stadt in Nieder-Oesterreich geboren. Seine Eltern waren einfache Handwerker (Bäcker). Bereits vorher mit den Anfangsgründen der Musik vertraut gemacht, trat er mit seinem zehnten Lebensjahre als Chorknabe in die Abtei von Lilienfeld und erhielt hier weiteren Unterricht im Orgel- und Klavierspiel. Im Jesuiten-Kolleg zu Wien, wohin er seiner weiteren wissenschaftlichen Ausbildung wegen versetzt wurde, verwaltete er das Amt eines Organisten. Nach Absolvirung der theologischen und philosophischen Prüfung empfing er als vierundzwanzigjähriger Jüngling im Benediktinerkloster zu Melk die Priesterweihe und lebte dann zehn Jahre als Pfarrherr in der Nähe seines Geburtsortes. In der Stille seines ländlichen Pfarrlebens hatte er sich unterdessen zum Orgel- und Klavier-Virtuosen ausgebildet. Kaiser Joseph II., der ihn hörte, war dermaßen entzückt über sein Spiel, daß er ihn 1786 zum Abt von Lilienfeld, 1789 zum Abt und Kanonikus von Kremsmünster ernannte. Als ihm später das Leben eines Geistlichen nicht behagte, schied er freiwillig aus seiner Stellung zur Kirche und siedelte nach Wien über, das gerade zur damaligen Zeit in musikalischer Blüthe stand. Seine hohe künstlerische Begabung knüpfte bald innige Beziehungen zwischen ihm und den Wiener Koryphäen, unter Anderen auch zu Mozart und Haydn, die er zu seinen treusten Freunden zählte. Bekannt dürfte jener großer Federkrieg sein, der nach Mozart's Tode zwischen ihm und Gottfried Weber über das Requiem entbrannte. Weber stritt dem Werke die Originalität ab, behauptete, dasselbe entstamme nur zum kleinsten Theile dem Hirne Mozart's und könne daher die Begeisterung nicht rechtfertigen, welche man ihm in Künstlerkreisen zolle. Stadler veröffentlichte hierauf eine Denkschrift unter der Spitzmarke: „Vertheidigung der Echtheit des Mozart'schen Requiems" (Wien 1826), in welcher er seinen verstorbenen Freund auf's Wärmste in Schutz nahm. — Gottfried Weber publizirte auf diese Stadler'sche Schrift hin eine Monographie: „Weitere Nachrichten über die Echtheit des Mozart'schen Requiems", worauf Stadler dann nach einigen Monaten seinen „Nachtrag zur Vertheidigung der Echtheit des Mozart'schen Requiem" (Wien 1828) veröffentlichte. Hiermit fand der Streit seinen Abschluß, — wahrscheinlich weil Weber inzwischen den Muth verloren hatte. — 1806 nahm Stadler in Alt-Lerchenfeld, einer Vorstadt Wien's, nochmals eine Stellung als Geistlicher an, die er später mit einem ähnlichen Amte in Böhmisch-Kraut vertauschte, bis er 1815 sich definitiv nach Wien zurückzog

Simon Sechter[6]) vollends in die Lehren vom Kontrapunkt und der Harmonie ein und machten ihn mit den ersten musikalischen Kreisen Wiens bekannt. Auf diese Weise lernte Lachner Franz Schubert

---

und in gänzlicher Abgeschiedenheit am 8. November 1833, im Alter von 85 Jahren, hochgeachtet und geehrt von seinen Mitmenschen, starb. — Die gedruckten Kompositionen Stadlers sind nach Reißmann's Aufzeichnungen nachfolgende: Messe für vier Stimmen, 2 Viol., 2 Hörner, Kontrabaß und Orgel (Wien, Tobias Haslinger). Zweite Messe vierst. (ebenda). — Vierst. Messe m. Orgel (ebenda). — Requiem f. 4 Stimmen, Orchester u. Orgel. — „Alma Redemptoris" f. 4 St. u. Orgel (ebenda). — „Asperges me" f. 4 St. u. Orgel (ebenda). — „Ave Regina" desgl. — „Das befreite Jerusalem", Oratorium f. 4. St. u. Orgel. — „Ecce sacerdos magnus" f. 4 St. u. Orgel. — „Libera me, Domine", desgl. — „Miserere", desgl. — Psalmen, Graduale und Offertorien f. 4 St. u. Orgel (Dixit Dominus, Confitebor, Beatus vir, Laudate pueri, Laudate Dominum, Magnificat, Laetatus sum, Nisi Dominus, Lauda Jerusalem, Credidi). — „Salve Reginam", desgl. — „Tantum ergo", desgl. — „Vidi aquam", desgl. — „An die Vorsehung", f. 4 St. (sämmtlich bei Tobias Haslinger-Wien. — „Beantwortung der musikalischen Abschiedskarte von J. Haydn", f. 2 St. u. Klavier (Augsburg, Gombart). — „Glaube, Liebe, Hoffnung" f. 4 St. (Wien, Haslinger). — Zwölf Psalmen nach der Mendelssohn'schen Uebersetzung f. 1 od. mehrere St. — Zwölf Gesänge von Gellert m. Klavier (Wien 1785). — Zehn Gesänge m. Klavier (Wien, Mollo 1789). — Drei Fugen f. Orgel (Wien, Leidesdorf). — Präludium und Fuge (Wien, Haslinger). — Sechs Sonatinen f. Klavier (Wien, Artaria 1796). — Eine Sonate f. Klavier (Wien, 1799). — Zwei Sonaten u. eine Fuge f. Klavier (8. Heft von „Repertoire des clavecinistes"; Zürich, Nägeli). — Außerdem eine fast ebenso große Anzahl von Werken im Manuskript. — Die Musik Stadler's zeichnet sich vor Allem durch eine gelehrte und geistreiche Kontrapunktistik aus. —

6) Simon Sechter, geboren am 11. Oktober 1788 zu Friedberg in Böhmen, siedelte im Jahre 1804 nach Wien über, wo er bei Kotzeluch und Hartmann seine musikalischen Studien fortsetzte und zum Abschluß brachte. 1811 erhielt er durch Abt Stadler, dessen Bekanntschaft er unterdessen gemacht hatte, neben seiner Stelle als Musiklehrer am Blinden-Institut einen Posten an der Königlichen Kapelle. Wenige Jahre bevor Lachner nach Wien kam, hatte ihm der Kaiser den Titel eines Hof-Organisten und Professor der Theorie am Wiener Konservatorium verliehen. In letzterer Stellung hat er eine Reihe der bedeutendsten Schüler der musikalischen Welt übergeben, unter denen Thalberg, Döhler, Vieuxtemps und O. Bach die nennenswerthesten sind. Er starb am 10. September 1867. — Seine zahlreichen Kompositionen (25 Messen, Klavier-Sonaten, Orgelwerke) haben keine vielen Verehrer gefunden; dagegen hat sein dreibändiges Werk: „Die Grundsätze der musikalischen Komposition" (Leipzig, 1853—54) weite Verbreitung erlebt.

kennen, an den ihn bald die Bande treuster Freundschaft ketteten, und durfte sogar bei Ludwig van Beethoven verkehren. Lachner war denn auch der einzige aus der sogenannten jüngeren Wiener Kompositionsschule, über dessen unverkennbares Talent sich der finstere Beethoven im höchsten Maße anerkennend aussprach. Wer aber das Glück hat, zwei Meister wie Beethoven und Schubert seine Freunde nennen zu können, der empfing von der Muse bereits den Weihekuß. Die Einwirkung dieser beiden Heroen auf Lachner's Kompositionsweise kann man denn auch schon bei oberflächlicher Betrachtung seiner Werke deutlich wahrnehmen.

Am Kärnthnerthor-Theater zu Wien residirte damals der bekannte Impressario Domenico Barbaja[7]). Das Kunst-Institut stand unter seiner Leitung, während Duport als artistischer Vorstand fungirte. Letzterer lernte im Jahre 1826 den zweiundzwanzigjährigen Organisten kennen. Seiner Menschenkenntniß fiel es leicht, in Lachner ein bedeutendes musikalisches Genie zu entdecken; namentlich entlockte ihm die Leichtigkeit und Sachkenntniß, mit der er bei Privat-Aufführungen den Dirigentenstab handhabte, offene Bewunderung für jenen. Es gelang ihm binnen Kurzem, den Spekulationsgeist Barbaja's von der Nützlichkeit eines Engagements für das Institut zu überzeugen; so wurde der junge Lachner Vizekapellmeister am Kärnthnerthor-Theater.

Die Hoffnungen, welche man auf den jungen Musiker gesetzt hatte, erfüllten sich auf's Glänzendste. Er bewährte sich als vorzüglicher Dirigent und zog für sich selbst aus dieser Stellung den Vortheil, daß er sein Wissen vervollkommnete und mit dem berühmten Kaiserlichen Hof- und ersten Kapellmeister Weigl zusammenkam, an den ihn bald die innigen Beziehungen treuer Freundschaft fesselten. Weigl machte Lachner zum Meister der Direktionskunst. Als im Jahre 1828 der Tod den genialen Freund entriß und Gyrowetz,

7) Domenico Barbaja, ein italienischer Operndirektor (Impressario), hat seiner großartigen und meist glücklichen Unternehmungen wegen viel Reden von sich gemacht. Vornehmlich erstrecken sich seine Erfolge auf das teatro San Carlo di Napoli und das Wiener Kärnthnerthor-Theater. Fehlte es ihm auch in geistiger Hinsicht an jedem tieferen Verständnisse (wie den meisten Impressionisten, vergl. Verdi), so war er doch ein vorzüglicher Kaufmann, der einen seltenen Spekulationsgeist besaß. Unter Anderen fällt ihm das Verdienst zu, die Jugendwerke Rossini's auf die Bühne gebracht und dadurch das Augenmerk der Italiener auf ihren genialen Landsmann gelenkt zu haben. —

Riotte, Seyfried und Umlauf vom Kärnthnerthor-Theater sich zurückzogen, nahm Duport die Leitung der ganzen Anstalt in die Hand und ernannte Lachner, sowie Konradin Kreutzer[8]) zu ersten Kapellmeistern. Leider blieb Kreutzer wegen eines Zerwürfnisses mit der Direktion nicht lange Kollege Lachners, sondern nahm nach verhältnißmäßig kurzer Zeit des Wirkens seinen Abschied.

Lachner hatte unterdessen sich auf dem Gebiete der Komposition mit großem Erfolge bewegt. Vor allen Dingen sind es folgende beiden im Kirchenstyle gehaltenen Werke: Die Musik zu Bauernfeld's Oratorium „Moses" und die Kantate (op. 31): „Die vier Menschen-Alter" für Solo, Chor und Orchester, welche seinen Ruf begründeten und noch augenblicklich zu dem Besten gehören, was in unserem Jahrhundert speziell in diesem Fache geschaffen worden ist. Vorwiegende Kraft und Wucht in den Chören und eine charakteristische, dem Texte auf's Engste angepaßte Melodik verleihen beiden Werken jenes höhere, klassische Gepräge, von dem sich die neuzeitliche Richtung mehr und mehr entfernt; auch die solistischen Partien sind ausgezeichnet bedacht und fesseln durch das Dramatische ihrer Anlage Jedermann. Hochdramatisch und mit genialer Meisterschaft entworfen ist der Tod der Erstgeburten im „Moses"; von ergreifender Einfachheit zeugt das Wiegenlied und der Gesang des Greises in den „Vier Menschenaltern." — Hier verräth sich schon das bedeutende bildnerische Talent, das später in „Katharina Kornaro" zum Ausdruck gelangt. — Neben dem Oratorium und der Kantate hatte Lachner besonders die Sinfonie-

---

8) Konradin Kreutzer war von 1817—21 Fürstlich Fürstenberg'scher Kapellmeister in Donaueschingen gewesen und hatte in dieser Stellung u. A. seine lyrisch-tragische Oper „Kordelia" geschrieben. Gleich Lachner zog es ihn nach Wien, wo er nach erfolgreicher Aufführung der dreiaktigen romantischen Oper „Libussa" (am 4. Dezember 1822) zum Kapellmeister des Hof-Operntheaters am Kärnthnerthore ernannt wurde. Bis 1827, da dieses Institut für kurze Zeit geschlossen wurde, war er als Komponist fleißig thätig, ging in diesem Jahre nach Paris, von wo ihn Graf Kallenberg, der neue Pächter des Hoftheaters nach Barbaja, wieder nach Wien auf seinen früheren Posten an der Kaiserlichen Hofoper zurückrief. Diese Stellung hielt er bis zum Jahre 1833 inne, um alsdann bis 1840 das Direktorat am Josephstädtischen Theater zu übernehmen. In diesem letzten Amte entstand auch (1834) sein Meisterwerk, das bis zur Gegenwart ein Repertoirstück aller Bühnen geblieben ist, sein: „Nachtlager von Granada." —

und Kammermusik gepflegt; zum Opernfache trat er erst später in München über, nachdem er bereits im Jahre 1828 für Budapest „Die Bürgschaft" (übrigens auch von Lindpaintner benutzt) komponirt hatte. — Von den Kammermusik-Sachen erwähnen wir vor Allem sein op. 29, Serenade für 4 Violoncelli, ein Werk, das durch eigenthümliche Wahl der Harmonien, wie der Instrumente den Meister verräth. Ein Pendant hierzu ist die allerdings bedeutend später erschienene Elegie für 5 Violoncelli (op. 160). — Besonders fruchtbar zeigt sich Lachner hinsichtlich der Lied-Komposition. Er scheint gleichsam mit seinem Freunde Franz Schubert zu wetteifern; der Einfluß, welchen dieser Meister gerade hier auf ihn ausgeübt hat, ist ganz unverkennbar. So entstand eine große Anzahl ein- und mehrstimmiger Gesänge, theils mit Begleitung des Pianoforte allein, theils mit Zugabe einer mitsingenden Instrumental-Stimme. Von den damals berühmtesten Liedern erwähnen wir u. A.: „Das Waldvöglein" (aus dem op. 28), „Bewußtsein", „Nachts in der Kajüte". — Das, was an diesen Gesängen entzückte, bewunderte man auch bei Franz Schubert: Die ungewöhnliche und nachhaltige Wärme der Empfindung, der naturgetreue und zugleich sangbare Ausdruck, sowie endlich die originelle und reizvolle Harmonie, welche keine Schablonen-Arbeit verrieth, sondern fortwährend reichste Abwechselung bot. — Was die Klaviermusik anlangt, so steht Lachner hinsichtlich der Quantität den fruchtbarsten damaligen Komponisten, Weber und Felix Mendelssohn, ebenbürtig zur Seite. Der Grund hierfür liegt in der bekannten derzeitigen Klavierseligkeit Wien's, welche sich mit wahrer Berserkerwuth auf alles Neue stürzte, es zu verarbeiten. Seine konzertanten Klavierstücke aus jener Zeit sind hinsichtlich ihrer inneren Güte den anderen Kompositionen Lachner's gleich. Im Uebrigen verweisen wir hinsichtlich der in diesem Zeitraume erschienenen Kompositionen auf unser ausführliches Verzeichniß, welches auch chronologisch geordnet ist.

So hatte unser Meister bis 1834 in Wien gewaltet und sich bereits zu einer künstlerischen Berühmtheit emporgeschwungen. Trotzdem blieb der von ihm erwartete, seiner Stellung und seinen Leistungen angemessene Titel eines „Kaiserlichen Hof-Kapellmeisters" immer noch aus. Das verstimmte Lachner. Als ihm daher von Mannheim aus das Angebot gemacht wurde, er möge die Leitung der dortigen Oper übernehmen, schlug er ein und verließ Wien sammt den theuren,

genialen Freunden. Die Wiener sahen ihn nur ungern scheiden; sie hatten sein Genie hochschätzen gelernt und wußten zur Genüge, worauf Lachners Weggang zurückzuführen sei, ohne jedoch erfolgreich sich für ihren Liebling in's Mittel legen zu können.

Seine Reise nach dem Rhein führte ihn über München. Hier hatten sich unterdessen die Ansichten etwas geändert, und Lachner war nicht mehr der unansehnliche Musiker, dem man vorher durch Gleichgiltigkeit den Aufenthalt in der Hauptstadt Bayerns verleidet hatte. Auf Zureden des damaligen Hoftheater-Intendanten, Geheime Hofrath von Küstner, verweilte Lachner einige Tage in München und dirigirte seine D-moll-Sinfonie. Dieses Debüt brachte ihm sein späteres Engagement als Hof-Kapellmeister ein. Das Publikum Münchens war von dem Werke entzückt, man feierte den Komponisten, und in den maßgebenden Kreisen ward die Frage eifrig erörtert, ob es nicht vortheilhaft sei, ein Genie wie Lachner an die Bayern-Hauptstadt zu fesseln. Bereits damals begann man mit Lachner in Unterhandlungen zu treten, die wegen des Mannheimer Engagements noch nicht sofort, sondern erst im Jahre 1836 zur Reife gelangen konnten. Bis dahin war er an Mannheim durch Großherzogliches Dekret gebunden und hatte dort alle Hände voll zu thun, um seinen schweren Verpflichtungen gerecht zu werden. Denn man vertraute ihm die Leitung eines Orchesters an, welches stark in Verfall gerathen war und durch ihn wieder emporgerissen werden sollte Eine derartige reformatorische Thätigkeit ist aber bei jeder musikalischen Korporation undankbar, — in noch viel höherem Grade, wenn es der Reformator, wie Lachner, mit einem alten Stamme von festgesessenen Musikern zu thun hat, die nur ihr Gehalt verzehren, im Uebrigen aber herzlich Wenig leisten. Lachner griff mit der ihm innewohnenden eisernen Energie die Sache an, die Opposition kümmerte ihn nicht. So hat er in den zwei dornenvollen und undankbaren Jahren sein Ziel erreicht und konnte beim Ausscheiden dem Amts-Nachfolger, seinem Bruder Vincenz Lachner, eine gut geschulte Kapelle übergeben. — In diese Zeit fällt auch die Prämiirung der Sinfonia appassionata in C-moll seitens der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Staates mit dem ersten Preise. Die bedeutendsten Komponisten der Kaiserstadt an der Donau hatten das Richteramt verwaltet und Lachner unter vielen namhaften Bewerbern den Preis zugesprochen. Selbstredend fehlte es nicht an

energischen Widersprüchen, die sich namentlich im nördlichen Deutschland erhoben und gegen den „über Gebühr gepriesenen Symphonisten des Südens" herzogen. Das heftige Für und Wider, das sich über dem Haupte des würdigen Preisgekrönten erhob, hat Lachner manche bittere Stunde gebracht.

Im Jahre 1836 kam Lachner als Hof-Kapellmeister an der Hofkirche und dem Hoftheater nach München. Der an der Donau wie am Rhein so hoch gefeierte Meister wurde nicht allein von Seiten der Königl. Hofkapelle, sondern von allen Isar-Athenern mit begeisterten Ovationen empfangen. Hier fand Lachner endlich ein Feld, auf dem er nach vollster künstlerischer Intention wirthschaften konnte, wo er seinen genialen Bestrebungen freien Lauf lassen durfte. Die Münchener Hofkapelle hat von jeher im Rufe eines ausgezeichneten Instituts gestanden; trotzdem genügte sie dem Streber nicht, er wollte ihre Leistungsfähigkeit noch steigern. Und der Plan gelang! — Allerdings nicht durch unsinnige Proben-Pädagogik und drakonische Kapellmeister-Disziplin, sondern durch das eigene Beispiel, welches alle Anderen mit sich fortriß, und die Sicherheit seines Auftretens. Die jungen talentvollen Kräfte des Orchesters fühlten eine bisher ihnen fremde, mächtige Anregung, und Jedermann bot dem damals durch das Vertrauen des bayrischen Monarchen auf eine fast autokratische künstlerische Höhe gestellten Meister freudig die Hand zum einmüthigen Zusammenwirken. Es entspann sich zwischen Lachner und den Mitgliedern seiner Kapelle ein ähnliches Verhältniß, wie zwischen Franz Liszt und seinem engeren Schülerkreise. —

Aehnlich war es mit der Oper. Hier fand der Meister Manches verbesserungsbedürftig, namentlich hinsichtlich des Chores, den er denn auch sofort umgestaltete und neu schuf. „Gar bald stieg", so sagt Reißmann in seiner lebendig geschriebenen Skizze über Lachner, „die Münchener Oper, damals das Schooßkind der Intendanz und des Publikums, zu Achtung gebietender Höhe. Lachner's Sicherheit, energische Gedrängtheit und Ruhe der Probenführung gefiel den Mitgliedern der Kunst-Anstalt in hohem Grade; Liebe zur Sache drang rasch in Aller Leistungen, jeder Wink des neuen Dirigenten wurde verstanden und beachtet; es handelte sich von nun an nicht mehr um das „Ob", sondern um das „Wie" des Gebens. Fortan war und blieb die Leistung der Künstlerschaft, durchschnittlich wenigstens und so lange

nicht Laune und Ungeschick allzu störend dazwischen trat, eine vom innigsten Verständnisse des Autors durchdrungene, eine künstlerische." —

Hierzu kamen noch die großen und gefeierten „Konzerte der musikalischen Akademie", welche unter Lachner's Leitung von Neuem aufblühten. Dieselben bestanden schon seit dem Jahre 1811 und hatten es sich zur Aufgabe gemacht, umfangreichere Werke ernster Gattung dem Publikum vorzuführen. Das Institut, das in der Zeit nach seiner Gründung glänzende Siege erfochten hatte, war im Anfange der dreißiger Jahre durch allerlei Mißstände in Verfall gerathen. Während sonst das „Odeon" (in welchem eben diese Konzerte abgehalten wurden) gut besucht war, schreckten die Münchener vor der Mittelmäßigkeit der letzten Aufführungen zurück und die Frequenz ließ merklich nach. Lachner's Thatkraft und künstlerischer Meisterschaft gelang es binnen verhältnißmäßig kurzer Zeit, die Odeon-Konzerte zu einer nicht dagewesenen Höhe zu bringen. Wie in der Oper, so warf er sich auch hier auf die Pflege klassischer Musik und brachte Meister-Aufführungen Bach'scher, Händel'scher, Beethoven'scher, Mozart'scher und Haydn'scher Werke zu Stande. So kam es, daß sich der Besuch dieser Konzerte dermaßen steigerte, daß der Riesensaal des „Odeons" die Zuhörer nicht zu fassen vermochte. —

Den Zeitraum von 1836 bis zum Jahre 1852, dem Auftreten der neuen Wagner'schen Musikrichtung in München, füllt der Ruhm rastlosen Schaffens und künstlerischen Wirkens aus. Trotz der angreifenden Berufs-Geschäfte fand Lachner dennoch Zeit zum Komponiren. So verdanken wir denn jenen Jahren zunächst drei große Opern: „Alidia" (nach Edward Lytton Bulwers weltberühmtem Romane: „The last Days of Pompeji") ging im Jahre 1838 zum ersten Male in Scene; „Benvenuto Cellini" (auch „Der Guß des Perseus" genannt), 1848 aufgeführt, und 1842 „Katharina Kornaro", Königin von Cypern", große tragische Oper in 4 Akten. Trotzdem Lachner durch Berufs-Thätigkeit jeglicher Art nach seinem Einzuge in München vollauf beschäftigt war, hatte er doch die Zeit gefunden, neben einer großen Anzahl kleinerer Kompositionen diese drei Riesenschöpfungen dem erstaunten Kreise seines kunstsinnigen Volkes zu übergeben. „Alidia" gefiel trotz des wenig empfehlenswerthen Textes ihres musikalischen Inhalts wegen; die mit kühner Kraft zum Ausdruck gelangende Originalität mußte fesseln. Der Bei-

fall blieb bei jeder Wiederholung der gleiche. Trotzdem verschwand — mirabile dictu! — die Oper vom Repertoire, als eine der Primadonnen und der erste Tenor die Hofbühne verließen. — „Benvenuto Cellini" hatte sich ebenfalls eines ungetheilten Beifalls zu erfreuen. Trotzdem kam auch diese Oper bald vom Repertoire, weil — die damalige Intendanz und auch der Tondichter selbst einen unzeitigen und vielleicht nicht einmal bös gemeinten Scherz eines Lokalblattes zu ernsthaft aufnahm. Die Oper, welche ein unerschöpflicher Bronnen großartigster Ideen genannt werden kann, verschwand im Theater-Archiv, — ein (wie die kleine Biographie von Fritzsch sehr richtig bemerkt) unbegreiflicher Akt von Empfindlichkeit, eine Gattung künstlerischen Selbstmord-Versuches, der sich nie und nimmer rechtfertigen läßt. — „Katharina Kornaro" hat mehr Glück gehabt. Sie begründete Lachner's Weltruf als dramatischer Komponist und ging über sämmtliche größeren Bühnen des In- und Auslandes. Die Idee entstammt St. George's: „Reine de Cypres"; der Vorzüglichkeit des Textes verdankt Lachner nicht zum Mindesten seine Erfolge. Denn gerade im Libretto befanden sich die Mängel, welche man „Alidia" und „Benvenuto Cellini" vorhielt. „Es läßt sich nicht leugnen", sagt unser Gewährsmann, „daß die Dankbarkeit des gegebenen dichterischen Stoffes auch den Flug der Fantasie des Komponisten zu höheren Regionen hob, und daß in „Katharina Kornaro" die Leidenschaften mit starken und darum wirksameren Fresko-Farben gemalt sind. Als Musik im Allgemeinen haben alle drei Töchter der Lachner'schen Opernmuse auf gleiche Anerkennung Anspruch zu machen; speziell als dramatische Musik steht „Katharina Kornaro" höher und deren Wirksamkeit wird so lange eine unfehlbare sein, als Bühne und Orchester das vortreffliche, echt deutsche Werk mit so feinem Verständniß und mit so gutem Willen geben, als es in München bis jetzt der Fall gewesen ist. Wir sagen „mit gutem Willen", weil leider die Erfahrung lehrt, daß deutsche Bühnen gegen keine dramatischen Geistes-Erzeugnisse rückhaltender und mißtrauischer sich erweisen, als gegen die ihres eigenen, ihres deutschen Vaterlandes. — Die Wahl eines französischen Original-Libretto ward Lachner in der Zeit von „Katharina Kornaro's" Entstehen sehr übel aufgenommen, und gewisse deutsche Librettisten haben einen gewaltigen Lärm darüber angeschlagen. — Abgesehen davon, daß die Kunst der Dichtung und Komposition zu

ihrer ehelichen Verbindung weder Taufschein noch Heimaths-Zeugniß nöthig hat, weil sie hoch über allen gesetzlichen Konvenienzen und Landesmarken schwebt, so ist Lachner außer Schuld, weil genanntes Buch unmittelbar von der damaligen Münchener Intendanz acquirirt und bezahlt wurde, und die Arbeit des Komponisten eine ihm amtlich übertragene war." — Außer vielen anderen Werken jeglichen Genre's, entstand auch damals seine berühmte G-moll-Sinfonie (op. 100) neben der D-dur-Sinfonie Nr. 6 (op. 56) eines der besten Werke unseres Meisters. — Sie ist geist- und gedankenreich, nach Lachner's bekannten Grundsätzen bis in's kleinste Detail fein ausgearbeitet und noch heutigen Tags ein Repertoirstück. — Dieser G-moll-Sinfonie aber verdankt Lachner indirekt seine Ernennung zum General-Musikdirektor.

Von Wien aus war 1852 eine Einladung zur Direktion des genannten Werkes an unseren Meister ergangen, welcher derselbe gern Folge gab. Die Première gestaltete sich zu einer Huldigung der gesammten kunstsinnigen Bevölkerung Wien's. Selbst der Hof war enthusiasmirt und in der reuigen Erkenntniß, daß man durch Undankbarkeit eine eminente Kraft verloren habe, wurde Lachner nunmehr der Titel eines Kaiserlichen Hof-Kapellmeisters unter der Bedingung angeboten, daß er sich zum Bleiben in der Donaustadt entschlösse. Der Münchener Hof hatte hiervon unter der Hand Kenntniß erhalten; man war in Isar-Athen durch die drohende Möglichkeit eines Verlustes dieser unschätzbaren Größe außerordentlich bestürzt und paralysirte jene Offerte durch die Verleihung des General-Musikdirektors[9]) und einer namhaften Gehalts-Er-

---

9) „General-Musikdirektor" ist ein Titel, den Friedrich Wilhelm III., König von Preußen, im Jahre 1820 eigens für Spontini erfand, um diesen Tondichter auszuzeichnen, und charakterisirt die höchste Würde auf musikalischem Felde. Derselbe ist von deutschen Herrschern nur an die bedeutendsten in- und ausländischen Komponisten verliehen worden. Der König von Preußen bedachte außer Spontini im Jahre 1842 Mendelssohn und Meyerbeer mit demselben, der König von Bayern 1852 Franz Lachner, der Kurfürst von Hessen 1856 Louis Spohr, der König von Hannover 1860 Heinrich Marschner. Von allen diesen Herren ist Lachner als der einzige Träger des Titels eines General-Musikdirektors bis in unser Jahrzehnt geblieben. An Richard Wagner und Franz Liszt ist die hohe Würde leider nicht verliehen worden; Brahms und Bruch würden diejenigen sein, welche die nächsten Ansprüche geltend machen könnten.

höhung. — Außerdem machte ihn der König von Bayern zum Mitgliede des Ordens für Kunst und Wissenschaft, sowie zum Ritter des Verdienst-Ordens vom Heiligen Michael; früher schon hatte ihm der Großherzog von Hessen das Ritterkreuz des von Philipp dem Großmüthigen gestifteten hessischen Haus-Ordens, der Herzog von Koburg-Gotha das Ernestinische Ritterkreuz verliehen.

Trotz dieser Auszeichnungen, welche nur wenigen Sterblichen im Leben zu Theil geworden sind, wurde die Stellung Lachner's in München seit Anbeginn der sechziger Jahre eine unerquickliche. Der Stern Richard Wagner's war im Aufgehen begriffen, Bülow sekundirte seinem genialen reformatorischen Freunde wacker, und unter der rastlosen Arbeit dieser beiden Männer vollzog sich in München eine Kunst-Revolution, welche dem General-Musikdirektor bei seiner ausgesprochenen Vorliebe für die Klassizität nicht behagte. Er war ein Charakter mit eisernem Willen, der mitten in jener modernen Strömung, die Alles mit sich fortriß, auf seinem alten Standpunkte fest verharrte. Unfähig, sich in die neue musikalische Denk- und Gefühlsweise hineinzufinden, verschmähte er es, durch eine Lüge dem Zeitgeiste zu huldigen. Als auch der Hof sich zur neuen Schule bekannte und für die Reform des Münchener Konservatoriums stimmte, merkte Lachner, daß er mit seinen Grundsätzen nichts mehr auszurichten vermöchte, vielleicht gar an maßgebender Stelle im Wege sei (vergl. den Aufsatz über Rheinberger). Bescheiden, wie jeder echte und wahre Künstler, zog er es vor, für seine Part zurückzutreten und erbat im Jahre 1865 seine Versetzung in den Pensionsstand. Nach langem Zögern bewilligte der König das Gesuch, indem er Lachner einen von Jahr zu Jahr verlängerten Urlaub ertheilte, der ihm die Möglichkeit geben sollte, jederzeit auf seinen alten Posten zurückzukehren.

Lachner hat aus leicht erklärlichen Gründen diese Möglichkeit nie benutzt; das Wagnerthum faßte in München immer tiefere Wurzeln und wählte gerade diese Stadt als Ausgangspunkt für die Verbreitung der musikalischen Reform, wie für die Gegenwart Bayreuth das Herz des Wagnerianismus geworden ist. — Unser Meister hat seinen Ruhestand nicht dazu benutzt, auf seinen Lorbeeren zu feiern, sondern rastlos weiter geschafft. Wenn einige Lexikographen (darunter auch Reißmann) von dem enthusiastischen Empfang, den das Münchener Publikum dem greisen Tondichter bereitet, sobald derselbe an der

Oeffentlichkeit erscheint, darauf schließen wollen, daß man sich damit in München auf einen antiwagnerianischen Standpunkt stellt, so finden wir das absurd. Reißmann sollte als eingefleischter Klassiker, wenigstens in reinen Informations-Werken, alle Propaganda für seinen einseitigen Standpunkt bei Seite lassen. Damit stellt er die edle Selbstlosigkeit und Bescheidenheit Lachner's nur in das ungünstige Licht musikalischer Partei-Politik. Ebenso objektiv wie das Münchener Volk in seiner Beurtheilung eines großen Meisters, war ja auch Bayern's König, der Wagner schwärmerisch verehrte und dabei den strengklassischen Lachner mit allen erdenklichen Auszeichnungen überschüttete, um ihn auf seinem Posten zu halten. —

Im Jahre 1872 wurde Lachner von der Münchener Universität zum Ehrendoktor ernannt. Von seinem 86. Geburtstage am 2. April 1889 nahmen fast sämmtliche Musik-Zeitungen des In- und Auslandes gebührend Notiz. Bis in sein höchstes Alter hinein ist er rastlos thätig geblieben, — das Urbild eines produktiven Genie's, welchem die Kunst mit ihrem Weihekusse zugleich die ewige Jugend verliehen zu haben schien. — — —

Was die Werke Franz Lachner's anlangt, so haben wir es wohl ausschließlich der Liebenswürdigkeit der Münchener Künstlerkreise zu verdanken, daß wir mit allergenausten und eingehendsten Angaben versehen worden sind. Ein auch nur einigermaßen vollständiges Verzeichniß der Lachner'schen Kompositionen ist bislang nirgends der Oeffentlichkeit übergeben worden; die Kataloge lieferten ein sehr unvollkommenes Resultat mit riesigen Lücken. Wir wendeten uns daher, wie wir es bei fehlenden Daten stets gethan haben, an den Autor selbst nach München. In der Voraussetzung aber, daß der greise General-Musikdirektor sich schwerlich der immerhin mühevollen Arbeit unterziehen würde, schrieb Verfasser in der gleichen Angelegenheit an Herrn Hof-Kapellmeister Josef Rheinberger, diesen um seine Unterstützung bittend. Rheinberger antwortete mit der seiner Liebenswürdigkeit entsprechenden Präzision und schrieb:

„München, den 30. Dezember 1889.

Sehr geehrter Herr!

Durch die von Ihnen erwähnte Widmung Ihres verdienstvollen Buches fühle ich mich sehr geehrt und nehme sie bestens dankend an. In Betreff Lachner's habe ich zu berichten: Einer

seiner Freunde, der auch mir befreundete Herr Regierungsrath Franz Stetter (Hildegardstraße $1^1/_2$ dahier) unternahm es vor ein paar Jahren, unter großen Schwierigkeiten eine Gesammt-Zusammenstellung der Lachner'schen Werke aufzunotiren; ich erinnerte mich dessen, begab mich zu ihm und ersuchte ihn, Ihnen (mit Lachner's Erlaubniß) eine Kopie des Verzeichnisses zu übermachen. Herr Stetter versprach, Ihrem Wunsche nachzukommen, und ich überließ ihm Ihr Schema zur Ausfüllung und direkten Zusendung. Ohne diesen Zufall wäre es wohl unmöglich geblieben, Ihren Wunsch zu erfüllen.

Mit den besten Gratulationen zum Jahre 1890

in Hochachtung

Ihr ganz ergebener

Josef Rheinberger."

Verfasser wendete sich nunmehr an Herrn Regierungsrath Stetter, ihm im Voraus für seine Liebenswürdigkeit dankend. Drei Wochen später ging das umfangreiche Verzeichniß zugleich mit einem Briefe Stetter's ein, dessen Publikation uns der Schreiber in Rücksicht auf seinen hochinteressanten Inhalt gewiß gern gestatten wird:

„München, am 15. Januar 1890.

Sehr geehrter Herr!

Bei Empfang Ihrer liebenswürdigen Zeilen vom 3. Januar d. J. war ich auf Veranlassung meines verehrten Freundes Rheinberger bereits damit beschäftigt, das Verzeichniß der Lachner'schen Werke, zu welchem ich eine Vorarbeit besitze, für Sie zurechtzustellen. Weihnachts- und andere Geschäfte, dann die widrige Influenza haben mich etwas behindert und so bin ich erst nach Neujahr dazu gekommen, die Sache weiter zu verfolgen.

Auch Altmeister Lachner, den ich noch persönlich angegangen habe, ist durch Ihre liebenswürdigen Gesinnungen sehr erfreut und hat mich gebeten, die Sache, die ihm selbst am Herzen liegt, aber mannigfache Schwierigkeiten macht, für ihn zu erledigen, — Ihnen aber, hochgeehrter Herr, seine besten Grüße zu übermitteln. (Fünf Tage vor seinem plötzlichen Tode! D. Verf.)

Da wären wir nun bei den Schwierigkeiten. In jener Weise, wie Sie sich die Sache dachten, läßt sich Ihr Wunsch nicht leicht erledigen. Bei der vielfachen Verwirrung, unterbrochenen Reihen-

folge und theilweisen Doppel-Nummerirung, die unter den Lachner'schen Opuszahlen in Folge allzugroßer Sorglosigkeit des Autors in dieser Beziehung herrscht, glaube ich Ihnen nicht besser dienen zu können, als wenn ich Ihnen das anruhende, viertheilige Verzeichniß übersende, für dessen ganz vollständige und unbedingte Richtigkeit ich indessen ungeachtet allen darauf verwendeten Fleißes nicht unter allen Umständen einstehen kann. Ergiebt sich mir die nöthige dienstfreie Zeit, so werde ich dasselbe vielleicht später noch einmal verbessern und vervollständigen; dermalen ist es mir leider nicht möglich. Schwerwiegende Unrichtigkeiten sind indessen auch jetzt wohl kaum darin zu finden.

Die kleine Biographie über Fr. Lachner, welche im Verlage von E. W. Fritzsch in Leipzig erschienen ist, werden Sie (neben den Artikeln der Leipziger „Musik-Zeitung" und der Tonger'schen [„Neuen] Musik-Zeitung") ja wohl kennen; sie ist, soweit rein Biographisches in Frage kommt, gut, in Bezug auf die Werke unvollständig. Unrichtig ist auch häufig das Geburtsjahr angegeben; dasselbe ist 1803, nicht 1804, wie ich durch Mittheilung aus der Pfarr-Matrikel von Rain nachweisen kann.

Schließlich erlaube ich mir noch Eins beizufügen, was Sie vielleicht interessiren wird: Moritz von Schwind[10]), der langjährige, intime Freund Fr. Lachner's, hat auf einer 6—8 Meter langen Rolle eine humoristische Lebens-Beschreibung des Letzteren, reichend bis 1862, in köstlich meisterhafter Weise gezeichnet, welche u. A. auch auf der vorjährigen Jubiläums-Ausstellung dahier ausgestellt war, dortselbst aber leider zu wenig unter dem Vielen beachtet wurde. Diese Illustration ist gleich wichtig für die Biographie Lachner's, wie für diejenige Schwind's, da sie des letzteren Meisterschaft, mit wenig Strichen die Situation in künstlerischer Weise zu erklären, so recht deutlich zeigt.

---

10) Die Freundschaft Lachner's zu Moritz von Schwind datirt aus den Jahren 1822—26. Damals weilte der Meister, wie man weiß, in Wien, dessen hervorragende Geistesgrößen, neben Beethoven, Schubert, Stadler, Streicher u. A. auch Grillparzer, Lenau, Anastasius Grün, Feuchtersleben und Schwind, den näheren, anregenden Umgang mit Lachner aufsuchten. Der geniale Maler Moritz von Schwind ist einer der treuesten und langjährigsten Freunde des Altmeisters gewesen.

Doch ich habe Ihnen vielleicht nur Bekanntes mitgetheilt und Ihre Zeit schon zu lange in Anspruch genommen. Sollten Sie einmal wieder nach hierher kommen und einen Augenblick frei haben, würde ich mich sehr freuen, Ihre persönliche Bekanntschaft machen zu können. Einstweilen geharre ich mit vorzüglicher Hochachtung

ganz ergebenst
Fr. Stetter,
Königlicher Regierungsrath."

Indem wir hiermit nochmals den Münchener Herren für ihr beispiellos freundliches Entgegenkommen, namentlich aber Herrn Stetter für den großen Dienst danken, den er mit uns der ganzen kunstsinnigen Welt erwiesen hat, veröffentlichen wir nachstehend das Verzeichniß über die gedruckten und ungedruckten Werke des Altmeister's Franz Lachner[11]):

I. Werke, welche mit Opuszahlen erschienen sind:

op. 8. **Rondeau brillant** für Klavier in Es (Wien 1824). Mecchetti-Wien.
op. 12. **Introduktion und Variationen** für Klavier und Horn oder Cello in F (Wien 1824). Ebenda.
op. 14. **Große Sonate** für Klavier und Cello in A (Wien 1824). Ebenda.
op. 15. **Introduktion und Variations brillants** für Klavier in Es (Wien 1823). Ebenda.
op. 17. **Rondeau brillant** für Klavier in D-moll (Wien 1825). Ebenda.
op. 20. **Große Sonate** für Klavier zu 4 Händen in C-moll (Wien 1826). Diabelli-Wien.
op. 21. **Erstes Notturno** für Klavier
op. 22. **Zweites Notturno** für Klavier } (Wien 1826). Ebenda.
op. 23. **Morgen-Hymne** für 4 Singstimmen und Harmonium in E (Wien 1832). Ebenda.
op. 25. **Große Sonate** für Klavier in F (Wien 1825). Penauer-Wien.
op. 26. **Drei Scherzi** für Klavier zu 4 Händen (1829). Diabelli-Wien.
op. 28. **Waldklänge.** 3 Lieder für 1 Singstimme mit Klavier und 1 Instr.: „Waldvöglein" ꝛc. (1830). Ebenda.
op. 27. **Neuer Frühling**, Wanderer-Gebet, Ihr Traum, Fragen für 1 Singst., Klavier und 1 Inst. (1830). Ebenda.

11) Die in Parenthese beigefügten Zahlen bedeuten das Entstehungsjahr der Tondichtung. Betreffs der fehlenden Opus-Zahlen wolle man sich in den Abschnitten II, III und IV informiren; dasselbe gilt von den fehlenden Sinfonien ꝛc.

op. 29. **Serenata** für 4 Celli in G (1829). Mecchetti-Wien.
op. 30. **Drei Lieder**: Herbst, Verlangen ꝛc. für 1 Singst., 1 Inst. und Klavier (1830). Diabelli-Wien.
op. 31. **Die vier Menschenalter**, Kantate für Soli, Chor und Orchester (1829). Ebenda.
op. 32. **Erste große Sinfonie** für Orchester in Es (1828). Ebenda.
op. 33. **Sängerfahrt.** Drei Hefte Lieder mit Klavier nach Heine'schen Dichtungen (1831). Haslinger-Wien.
op. 34. **Drei Lieder** mit Klavier und Cello: Der Ball auf dem Kirchhof ꝛc. (1831). Mecchetti-Wien.
op. 35. **Zwölf Gesänge** für 1 Singst. mit Klavier: Frauenliebe ꝛc. (1830). Ebenda.
op. 36. **Drei Gesänge** für Bariton, Klavier und Cello (1830). Ebenda.
op. 37. **Des Sängers Feierstunden.** Zehn Lieder mit Klavier (1832). Diabelli-Wien.
op. 39. **Sonate** für Klavier zu 4 Händen in F (1832). Ebenda.
op. 40. **Sternenkranz** für 4 Männerstimmen (1828). Ebenda.
op. 41. **Dritte große Sinfonie** für Orchester in D-moll (1834). Ebenda.
op. 48. **Deutsche Gesänge** für 2 Singstimmen (1835). Schott-Mainz.
op. 49. **Sechs deutsche Gesänge** für 1 Singst.: Die Ilse ꝛc. (1836). Ebenda.
op. 51. **Zwei geistliche Lieder**: Am Charfreitage ꝛc. (1835). Heckel-Mannheim.
op. 52. **Fünfte große Sinfonie** (Sinfonia appassionata) für Orchester in C-moll (Wien 1836). Haslinger-Wien.
op. 52. **Missa solennis** mit Orchester (Wien 1829). Falter-München.
op. 54. **Sechs deutsche Gesänge** für Bariton. 2 Hefte (1838). Klemm-Leipzig.
op. 56. **Drei deutsche Gesänge** für 1 Singst.: In der Ferne ꝛc. (1837). Aibl-München.
op. 56. **Sechste große Sinfonie** für Orchester in D (1837). Haslinger-Wien.
op. 57. „**Laute Liebe**“ für 1 Singstimme (1838). Ebenda.
op. 58. „**Erhörung**“, Lied mit Horn oder Cello und Klavier (1838). Ebenda.
op. 59. „**Frauenlieb' und Leben**“, wie vor. (1838). Ebenda.
op. 60. „**Der Sturm**“ für 4 Männerstimmen (1829). Mecchetti-Wien.
op. 61. „**Beim Sonnen-Aufgang**“: Der Kirchhof, Abschied für 2 S. T. u. B. (1841). Hofmeister-Leipzig.
op. 62. **Vier deutsche Lieder** für 1 Singst.: Vorüber ꝛc. (1840). Müller-Rudolstadt.
op. 63. **Drei Lieder** mit Klavier: Vöglein mein Bote ꝛc. (1840). Ebenda.
op. 64. **Drei Gesänge** f. 4 Männerst. I. Heft (1841). Falter-München.
op. 65. do. II. Heft do.
op. 66. do. III. Heft do.
op. 67. **Festlied** für Männerstimmen [in Steigerbergers Sammlung] (1841). Ebenda.
op. 70. **Drei Lieder** für 1 Singst. mit Klavier: Der Himmel ꝛc. (1841). Müller-Rudolstadt.

op. 71. Drei Gesänge für Männerchöre: Die Elemente der Liebe 2c. (1841) Schott-Mainz.
op. 71. „Katharina Kornaro". Große Oper. Partitur u. Stimmen (München 1841). Ebenda.
op. 72. Sechs Lieder mit Klavierbegl. (Februar 1843). Müller-Rudolstadt.
op. 75. Quartett Nr. I. für Streichinstr. in H-moll (April 1843). Schott-Mainz.
op. 76. Quartett Nr. II. do. in A (Januar 1843). Schott-Mainz.
op. 77. Quartett Nr. III. do. in Es (Februar 1843). Ebenda.
op. 76. Drei Lieder mit Klavier: An die Grille 2c. (1843). Müller-Rudolstadt.
op. 77. Drei Lieder mit Klavier von Rückert: Die Kinder 2c. (1843). Ebenda.
op. 77. Drei Gesänge für 3 Sopranst. mit Klavier (1844). Schott-Mainz.
op. 78. Drei Gesänge für 1 Stimme: Ich muß hinaus 2c. (1846). Ebenda.
op. 79. Vier Gesänge für 4 Männerst.: Im Winter 2c. 2 Hfte. (1846). Ebenda.
op. 80. Drei Gesänge für 3 Sopranst. mit Klavier. II. Heft (1845). Ebenda.
op. 80. Drei Gesänge do. III. Heft (1846). Ebenda.
op. 81. Sieben Lieder mit Klavier: Zwölf Freier, die Waise 2c. (1846). Haslinger-Wien.
op. 81. Vier Lieder mit Klavier: Errathene Liebe 2c. (1846). Schott-Mainz.
op. 82. „Seit ich ihn gesehen" mit Klavier und Clar. oder Cello (1846). Ebenda.
op. 83. Sechs Kinderlieder mit Klavier. I. Heft (1846). Ebenda.
op. 84. Sieben Lieder für Baß mit Klavier (1847). Ebenda.
op. 85. Der 63. Psalm für 4 Frauenst. mit Harfe oder Klavier (1847). Ebenda.
op. 86. Drei Gedichte von Rückert für 2 Singst.: Tanzlied 2c. (1846). Ebenda.
op. 88. Vier Quartette für gemischte Stimmen: Frühling 2c. (1846). Ebenda.
op. 89. Des Kriegers Gebet. Männerchor mit Instrumentalbegl. (1840). Ebenda.
op. 91. Der 133. Psalm für 4 Frauenstimmen (1842). Ebenda.
op. 92. Messe für 2 Singst. und Orgel (1838). Ebenda.
op. 93. Zwei Gedichte von Drechsler und ein Gedicht von Hoffmann für Männerchor und Orchester (1848). Ebenda.
op. 94. Drei Gedichte von Hoffmann von Fallersleben für 4 Männerst. (1848). Ebenda.
op. 95. Sechs Kinderlieder mit Klavier. II. Heft (1848). Ebenda.
op. 96. Sängerfahrt für 1 Singst. mit Klavier. 3. Lief. (1850). Ebenda.
op. 97. Sechs Duetten für 2 Singst. mit Klavier: Die Kinder 2c. (1850). Ebenda.
op. 98. Sechs Kinderlieder für 1 Singst. mit Klavier. III. Heft (1850). Ebenda.

op. 99. Drei Kanon für Frauenst. mit Klavier (1853). Ebenda.
op. 100. Achte große Sinfonie für Orchester in G-moll (1850). Ebenda.
op. 101. Drei Lieder für Alt mit Klavier: Der Müden Abendlied ꝛc. (1850). Ebenda.
op. 102. Drei Psalmen für 2 Chöre (1854). Ebenda.
op. 103. Festgesang zur Mozart-Feier mit Harmonie-Musik (1856). Ebenda.
op. 104. Siegesgesang aus der „Hermannsschlacht". Männerchor mit Orchester (1856). Aibl-München.
op. 105. Drei Terzette für Frauenst. mit Klavier: Gute Nacht ꝛc. (1856). Schott-Mainz.
op. 106. Sechs Duetten für Sopran und Alt mit Klavier, Gedichte von Koch (1851). Ebenda.
op. 106. Sechs Lieder für Baß mit Klavier (1856). Klemm-Leipzig.
op. 107. Vier Gedichte von L. Koch für 2 Soprane, Tenor und Baß: „Morgen ꝛc." (1849). Schott-Mainz.
op. 108. Drei Quartette für Frauenst.: Die Sonne ist erschienen ꝛc. (1849). Ebenda.
op. 109. Sechs Klavierstücke, Lieder ohne Worte (1856). Ebenda.
op. 110. Zwölf Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. 3 Hfte. (1858). Rieter-Biedermann-Leipzig.
op. 111. Zwölf Lieder für 1 Singst. mit Klavier. Dichtungen von Geibel (der Königin Marie gewidmet). 3 Hefte (1860). Schott-Mainz.
op. 112. Sturmes-Mythe für Männerchor und Instrumentalbegl. (1861). Schmitt-Nürnberg.
op. 113. Erste Suite für großes Orchester in D-moll (1861). Schott-Mainz.
op. 114. Drei Chöre für Männerst.: Kanon, Abendfeier ꝛc. (1862). Ebenda.
op. 115. Zweite Suite für großes Orchester in E-moll (1862). Ebenda.
op. 116. Vier Gesänge für 1 Singst. mit Klavier (Fräulein Edelsberg gewidmet, 1863). Ebenda.
op. 117. Der 150. Psalm für Männerst. und Orchester (1866). Ebenda.
op. 118. Bundeslied von Th. Heigel für Männerst. und Blasinstr. (1866). Siegel-Leipzig.
op. 119. Drei Quintette für Sopran, Alt, Tenor und 2 Bässe (1850). Schott-Mainz.
op. 120. Quartett Nr. IV. für Streich-Instrumente in D-moll (1849). Ebenda.
op. 121. Quintett für Streich-Instrumente in C-moll (1833). Ebenda.
op. 122. Dritte Suite für großes Orchester in F (1864). Ebenda.
op. 123. Festlied von W. Müller für Männerchor u. Harm. (1866). Ebenda.
op. 128. Drei Lieder für Männerst.: Tanzlied ꝛc. (1866). Glaser-Schleusingen.
op. 129. Vierte Suite für großes Orchester in Es (1865). Schott-Mainz.
op. 130. Messe für 2 Chöre und Solo (1853). Ebenda.
op. 131. Zwei Motetten Diffusa est ꝛc. (1856). Ebenda.
op. 132. „Ave Maria" für Sopran mit kleinem Chor u. Streichinstr. (1867). Ebenda.

op. 133. „Ave Maria“ für Alt, 2 Viol., 2 Celli ꝛc. in G (1863). Ebenda.
op. 134. Sechs Lieder für 1 Altstimme mit Klavier (1867). Ebenda.
op. 135. Fünfte Suite für großes Orchester in C-moll (1868). Ebenda.
op. 136. „An die Nacht“ für 4 Männerst. (1869). Ebenda.
op. 137. Gebet für 1 Singst. mit Instrumentalbegl.: Herr, den ich tief ꝛc. (1867). Ebenda.
op. 137. Dasselbe (1873). Kistner-Leipzig.
op. 138. Variationen für Klavier zu 4 Händen über ein Originalthema in C-moll (1868). Ebenda.
op. 139. Quintett Nr. I für Klavier und Streichinstr. in C-moll (1868). Ebenda.
op. 140. Abendfeier für Männerchor und Orchester (1869). Schott-Mainz.
op. 140. Suite für Klavier und Violine in A-moll (1869). Seitz-Leipzig.
op. 141. Vier Terzette für 2 Tenöre und Baß, Solo und Chor (1869). Ebenda.
op. 142. Suite für Klavier in C-moll (1868). Ebenda.
op. 143. Festmarsch für Blech-Instrumente (1868). Schott-Mainz.
op. 145a. Quintett Nr. II für Klavier und Streichinstr. in A-moll (1869). Ebenda.
op. 145. Leichte Terzette für Frauenst. und Klavier (1867). Ebenda.
op. 146. Requiem für Solo, Chor und Orchester (1856). Seitz-Leipzig.
op. 150. Sechste Suite für großes Orchester in C (1871). Schott-Mainz.
op. 152. Sechs Lieder für Alt und Klavier: Frohe Lieder ꝛc. (1871). Seitz-Leipzig.
op. 154. „Stabat mater“ für Solo und Chorstimmen (1856). Kistner-Leipzig.
op. 155. Missa a 4 voci in D-moll (1844). Ebenda.
op. 156. Oktett für Blasinstr. in B (1850). Ebenda.
op. 159. „Stabat mater“ für 2 Frauenst. und Orchester (1870). Senff-Leipzig.
op. 160. Elegie für 5 Celli in Fis (1834). Ebenda.
op. 161. Der 30 Psalm für Sopran mit Orchester (1852). Kistner-Leipzig.
op. 162. „Ave Maria“ für Sopransolo mit Chor und Streichinstrumentalbegl. in F (1872). Forberg-Leipzig.
op. 163. Der 26. Psalm für Baß mit Orchester (1851). Ebenda.
op. 169. Quartett Nr. V für Streichinstr. in G (1849). Schott-Mainz.
op. 165. „Makte imperator“, Chor für Männerst. mit Instrumentalbegl. (1849). Glaser-Schleusingen.
op. 166. Abend-Elegie für Tenor, Violine und Orgel (1849). Forberg-Leipzig.
op. 167. Drei Gesänge für 4 resp. 5 Männerstimmen: Maiwein, Liebeskalender und Jung Volker (1874). Seitz-Leipzig.
op. 168. „Stabat mater“ für 2 Frauenst. und Begleitung von Streichinstrumenten oder der Orgel (1874). Aibl-München.
op. 169. Neun Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß: Abendlied, Mitternacht, Liederlust, Wacht auf, So oder so, Gebet, Abendfeier, Fastnacht ꝛc. (1874). Forberg-Leipzig.

op. 170. Ball-Suite für großes Orchester: Polnische Mazurka, Walzer, Intermezzo, Dreher, Lance (1874). Kistner-Leipzig.
op. 62. Introduktion und Fuge für Orgel oder Klavier zu 4 Händen in D-moll (Baden bei Wien 1826). Forberg-Leipzig.
op. 172. Sechs Klavierstücke in H, G, E, As, F, Des zu 2 Händen (1875). Kistner-Leipzig.
op. 173. Streich-Quartett Nr. VI in E-moll (1849). Schott-Mainz.
op. 175—77. Drei Orgelsonaten in F-moll, C-dur und A-moll (1876). Aibl-München.
op. 169. Streich-Quartett Nr. VII in G-dur (1876). Schott-Mainz.
op. 178. Vier Gesänge für 3 Frauenst. mit Klavier. Aibl-München [12]).
op. 178. Vier Gesänge für 2 Frauenst. mit Klavier. Breitkopf & Härtel-Leipzig.
op. 179. Vier Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Dichtungen von Felix Dahn. Ebenda.
op. 179. „Hornes-Klänge“ für Männerchor und Blechinstr. Conrad Glaser-Schleusingen.
op. 180. „Martini-Kirchweih“ für Bariton-Solo und Männerchor. Ebenda.
op. 181. „Kriegs-Gesang“ von Freiligrath für Männerchor und Orchester. Ebenda.
op. 186. Vier Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß aus „Maikäferiade“. Breitkopf & Härtel-Leipzig.
op. 187. Sechs Gesänge für 4 Frauenst. ohne Begleitung. Ebenda.
op. 190. Siebente Suite für großes Orchester in D-moll. Schott-Mainz.
op. 191. Drei Solo-Quartette für Männerstimmen. Datterer-Freising in Schmid's Sammlung.

II. Werke, welche ohne Opuszahlen im Druck erschienen sind:

(Die Opuszahlen stehen nicht auf den Ausgaben, sondern sind vom Komponisten angegeben.)

1. Rondeau brillant für Klavier in A-moll. op. 1 (Wien 1823). Mecchetti-Wien.
2. Große Sonate in Fis-moll für Klavier. op. 2 (1824). Ebenda.
3. Momento capriccioso für Klavier zu 4 Händen. op. 3 (1824). Ebenda.
4. Rondeau brillant in H-moll für Klavier. op. 4 (1824). Perauer-Wien.
5. Drei Lieder mit Klavier. op. 5 (1824). Gombart-Augsburg.
6. Lieder in der „Modezeitung.“ op. 7 (1824). Schick-Wien.
7. „Das nächtliche Lied.“ op. 9 (1824). Mecchetti-Wien.
8. Fantasie für Klavier u. Horn. op. 11 (1824). Gombart-Augsburg.
9. „Der Soldat allein“, Lied für Klavier (1826). Diabelli-Wien.
10. Kavatine zu „Faust“ mit Klavier (1826). Ebenda.
11. Grand marche heroique für Klavier (1825). Perauer-Wien.
12. Favorit-Walzer für Klavier über ein Thema (1826). Ebenda.
13. Grand marche heroique für Klavier zu 4 Händen [Krönungs-Marsch]. op. 24 (1826). Ebenda.
14. „Der Orgel Wiederhall“, 2 Lieder (1827). Haslinger-Wien.
15. „Der Knabe vom Berge“ für 1 Singst. und Klavier. op. 27 (1829). Schick's Modenzeitung.

---

12) Nachfolgende Werke sind in der Zeit von 1876—1885 entstanden.

16. Variationen für Fagott mit Orchesterbegl. (1829). Breitkopf & Härtel-Leipzig.
17. „Liebster nur dich sehen" für 1 Singst. op. 47 (1835). Heckel-Mannheim.
18. „Der Sänger am Rhein", 6 Lieder mit Klavierbegl. op. 59 (1835). Ebenda.
19. Zwei Lieder: Angelika und Ihr Name (1837). Diabelli-Wien.
20. „Fern oder Nah", Lied mit Klavier (1838). Schott-Mainz.
21. „Leichter Sinn" von Heine für 1 Singst. (1838). Müller-Rudolstadt.
22. Der 134. Psalm für 8 Singst. ohne Begl. (1840). Spehr-Braunschweig.
23. „Lied des Minnesängers" für 1 Singstimme (1838). Müller-Rudolstadt.
24. „Die Grillen", Lied für 1 Singst. (1840). Ebenda.
25. Zwei Romanzen aus „Alidia" für Gesang und Klavier (1838). Falter-München.
26. Kleine Fantasie für Klarinette über die Barkarole aus „Katharina Kornaro" (1841). Aibl-München.
27. „Ich wandelte unter den Bäumen", Lied für 1 Singst. mit Klavier (1843). Müller-Rudolstadt.
28. Der 120. Psalm für 2 Sopranst. und Alt (1843). Mecchetti-Wien.
29. Sechs Lieder mit Klavier (1843). Müller-Rudolstadt.
30. „Der Sklave", Lied mit Klavier (1852). Schubert-Hamburg.
31. Quartett für 4 gemischte Stimmen. op. 102 (1841). Cotta-Stuttgart.
32. „Das Blümchen am Fahrwege", — „Der Vater am Christ-Abend", zwei Lieder mit Klavier (1858). Payne's Album.
33. „Der Ostermorgen", Lied mit Klavier (1861). Cotta in Starks Album.
34. Marsch für Klavier in Es. op. 137 (1863). Illustrirte Zeitung.
35. „Hoch Deutschland!" in H. op. 147 (1863). Gartenlaube-Leipzig.
36. „Frühlings-Glaube" für Männerchor. op. 148 (1863). Schmitt's Sänger-Album-Nürnberg.
37. Ein geistliches Abendlied für 4 Stimmen. op. 149 (1863). Weber-Album-Dresden.
38. „Hark the vesper hymne", Lied für Männerst. op. 153 (1860). Schott-Mainz.
39. „Schneeglöckchen's Trauergeläute" von Müller f. 1 Singst. (1860). Kahnt-Leipzig.
40. Zigeuner-Lied von Goethe für Baß-Solo und Chor mit Klavier. op. 151 (1868). Schott-Mainz.
41. „Im Winter", Lied von Geibel für 1 Singst. op. 157. Heimgarten-München.
42. Kriegslied für Männerst. in Es: „Schutz und Trutz." op. 158. Franz Lipperheide.
43. Präludium und Fuge für Orgel. Mozart-Album bei Kahnt-Leipzig.
44. Zwei Arien zur Oper „Fiorella" für Tenor und Bariton (1826). Diabelli-Wien.
45. Arie zu „Fra Diavolo" für Tenor (1826). Ebenda.
46. Lied für Alt mit Klavier. Tonger's Musikzeitung.

III. Werke, welche vom Komponisten an Verleger abgegeben wurden, aber noch nicht erschienen sind:

1. Große Sonate für Klavier in A-moll. op. 6 (1824). Gombart-Augsburg.
2. Variationen für Klarinette und Horn über die „Forelle". op. 10 (1824). Mecchetti-Wien.
3. Zweite große Sinfonie für Orchester in F. op. 44 (1833). Diabelli-Wien.
4. „Moses", Oratorium für Soli, Chor und Orchester. op. 45 oder 50 (1833). Ebenda.
5. Vierte große Sinfonie für Orchester in E. op. 46 oder 54 (1835). Ebenda.
6. Sechs Vesper-Psalmen für 4 Stimmen mit Orgel, I. Heft. op. 73 (1846). Schott-Mainz.
7. Sechs Vesper-Psalmen do. II. Heft. op. 74 (1846). Ebenda.

IV. Unveröffentlichte Manuskripte:

1. „Die studierende Jugend an das Vaterland." Chor (1818).
2. „Entzückung" von Hölty für 4 Männerst. (1822).
3. Patriotischer Chor von Seidl (1823).
4. Erster Satz einer Sinfonie in C-moll (1824).
5. Großes Sextett in Es-dur (1824).
6. Fischerlied aus „Hermann's Tod" von Klopstock (1824).
7. „Elementen-Weihe" von Seidl für 4 Singst. und 4 Waldhörner (1825).
8. Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott in F (1826).
9. Konzertino für Fagott mit Orchester (1826).
10. Rondeau für Fagott mit Orchester (1826).
11. Allegretto für Klavier und Cello (1826).
12. Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott (1827).
13. Gesang für Männerst. und 4 Waldhörner (1827).
14. Missa in D-moll mit Orchester (1827).
15. Graduale und Offertorium in D (1827).
16. Graduale und Offertorium in Es (1827).
17. Offertorium für Sopran in E (1827).
18. „Die Bürgschaft", große Oper in 3 Akten (1827).
19. Großes Trio für Klavier, Violine und Cello in E (1828).
20. Großes Konzert für Harfe in C-moll (für Fr. von Eichthal geschrieben. 1828).
21. Missa in C-moll mit Orchester (1828).
22. Quartett für Streichinstr. in Es (1829).
23. Großes Konzert für Harfe in Es (für Fr. von Eichthal geschrieben. 1829).
24. Fuge und Präludium in F (1829).
25. Drei Präludien für die Orgel (1829).
26. Ouvertüre, Entreakt und Chöre zum Schauspiel „Kanossa" (für das Burgtheater in Wien geschrieben. 1829).
27. Trio für Klavier, Klarinette und Horn in E (1830).
28. Hymne für die Synagoge in Wien (1830).

29. **Gelegenheits-Kantate** von Grillparzer für Fröhlich [13]) in Wien (1831).
30. **Trio** für Klavier, Viola und Cello in C-moll (1832).
31. **Andante** für 4 Hörner, 2 Klarinetten und Trompeten in As (1832).
32. **Dasselbe** do. do. in G-moll (1832).
33. **Kantate** von Grillparzer zur Eröffnung des Musik-Vereins in Wien (1832).
34. **Chor für das Maifest in Mannheim** mit Harmonie-Musik (1832).
35. **Ouvertüre** für großes Orchester in F (1833).
36. **Fantasie für das Klavier** in C-moll, Fräulein Bils [14]) gewidmet (1834).
37. **Fuge** für Klavier zu 4 Händen in F-moll (1834).
38. **Sechs Gesänge** mit Klavierbegleitung (1834).
39. **Gesänge** für 3 Sopranst. mit Klavier (1835).
40. **Fantasie** für Klavier in F-moll, Frau von Handley gewidmet (1836).
41. **Fuge** für die Orgel in G-moll (1836).
42. **Graduale und Offertorium** für 4 Stimmen (1836).
43. **Offertorium** in C (1836).
44. **Vier Gesänge** für Männerstimmen (1836).
45. **Fuge** in F (1837).
46. **Missa** zu 4 Stimmen in A-moll (1837).
47. **Psalm für die Synagoge** in München (1837).
48. „**Alidia**“, **große romantische Oper** (1838).
49. „**Elegie in Form einer Sinfonie VII** in D-moll (1839).
50. „**Te Deum laudamus** für 4 Singstimmen (1839).
51. „**Der Sänger und die Hirten**“ für 2 Stimmen mit Klavier (1839).
52. „**Begeisterung für die Kunst**“, vierstimmiges Lied mit Blasinstr. für das Kornelius-Fest (1840).
53. **Zwei Lieder** für den Albrecht Dürer-Zug mit Trompeten und Waldhörnern (1840).
54. „**Regina coeli**“ für die Hofkapelle (1840).
55. **Festspiel zur Vermählung der Prinzessin Adelgunde** (1842).
56. **Zwei Chöre** für Männerst. mit Begleitung der Blechinstrumente zur Feier der Schlacht von St. Jakob (1844).
57. **Sechs Vesper-Psalmen** für 4 Singst. mit Orgel (1846).
58. **Graduale: „Omnes ad Saba“** (1846).
59. **Offertorium: „Reges Taras“** (1846).
60. **Drei Duette** für 2 Sopranstimmen (1846).
61. **Vier Lieder** mit Klavierbegleitung (1846).

---

13) Wahrscheinlich die bekannte Pianistin und Sängerin N a n e t t e F r ö h l i c h, welche seit dem Jahre 1819 als Gesangslehrerin am Wiener Konservatorium wirkte.

14) M a r g a r e t h e Bils war die Tochter des berühmten, 1757 zu Lengfurt am Main geborenen, 1821 als Hofmusiker und Hoforganist des Fürsten von Speier in Karlsruhe verstorbenen Pianisten Franz Bils. Margarethe ist die beste Schülerin, die aus der Schule Bils' hervorging, machte mit ihrem Vater zahlreiche Konzertreisen nach Oesterreich und Deutschland und wurde stets mit beispiellosem Enthusiasmus empfangen.

62. Drei Lieder für Tenor: Mein Herz ist am Rhein, Wasserrose, Spielmanns-Lied (1846).
63. „Benedicat“, Hymne für Alt, 2 Tenöre und Baß (1848).
64. „Benvenuto Cellini“ oder „Der Guß des Perseus.“ Große Oper (1848).
65. Drei Amaranth-Lieder (1849).
66. Drei Lieder (1849).
67. Fünf Lieder für Bariton mit Begleitung des Cello's und Klavier's (1851).
68. „Der Liebe Leichenbegängniß“ von Heine mit Klavierbegl. (1851).
69. Musik zu „König Oedipus“ von Sophokles (1852).
70. Offertorium für 4 Singstimmen (1853).
71. Graduale für 4 Singst. in D. (1853).
72. Graduale a due chori (1853).
73. Fest-Ouvertüre für großes Orchester in Es (1854).
74. Rezitative zu „Medea“ von Cherubini (1854).
75. Sechs Fugen (1855).
76. Sechs Präludien (1856).
77. „Populе meus“ (1856).
78. Responsorien (1856).
79. Eine Motette für die Charwoche (1856).
80. Graduale: Salvos fac ꝛc., für 2 Sopran- und 2 Altstimmen (1857).
81. Offertorium: Bonum est ꝛc. für desgl. (1857).
82. Messe für Sopran, Alt, Tenor und Baß in F (1857).
83. Graduale in F: Annuntiatio Mariae, zu 4 Stimmen (1857).
84. Der 111. Psalm für Chor und Solostimmen in F (1857).
85. Sonett für Violine, Viola, Cello, Baß, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn in F (1857).
86. „Pangue lingua“ für 4 Männerstimmen (1857).
87. „Tantum ergo“ für 3 Männerstimmen (1857).
88. Hymne für Frauenchor zur Trauung des Fräulein Leopoldine Lang (1858).
89. Offertorium: Haec dies fecit. Solo mit Chor (1858).
90. Patriotische Hymne (1858).
91. Offertorium: In nocte natio domini für 5 Sopranst. (1858).
92. Graduale in nocte für Sopransolo und Orgel (1858).
93. Graduale in nocte für 4 Sopranst. in Es (1858).
94. „Miserere“ für 2 Chöre in G (1858).
95. Responsoria in natio. dom.“ zu 4 Stimmen und Orgel (1858).
96. Festchor für 4 Männerst. in As-dur, Text von Böck, für die Wiener Universität (1859).
97. Graduale in diem Josephi zu 4 Stimmen in C (1859).
98. Graduale in fest. omn. sanct. für Baßsolo, 2 Sopr., Alt und Tenor in F (1859).
99. Sechs Lieder von Geibel (1859).
100. „Ave Maria“ für Sopran und Orgel in Des (1859).
101. Festchor in Es-dur zur Schillerfeier (1859).
102. Sieben Lieder von Koch, Manuskript im Besitze der Frau Diez (1861).
103. Grablied für den Münchener Lehrer-Männerchor (1861).
104. Zwei Lieder (Marienbad 1861).
105. Drei Gesänge für 4 Männerst. (1863).
106. Festgesang für Ringseis mit Begleitung (1863).

107. „Hallelujah!“ — Großer Chor für Männerst., Orgel und Orchester für den Kölner Gesang-Verein (1863).
108. „Ave Maria“ für Sopran und Alt mit Orgel (1863).
109. Chor für Männerst. und Blechinstr. zur Eröffnung der Befreiungshalle (1863).
110. Zwei Lieder für 1 Altstimme (1863).
111. Graduale für 5 Stimmen in C (1864).
112. Offertorium für 7 Stimmen (1864).
113. Festspiel zur Vermählung König Ludwig **II.** (1867). Unvollendet.
114. Gebet von Geibel für 2 Sopranst. und Orgel in **F** (1868).
115. Drei Präludien für die Orgel in C (1868).
116. Chor für Sopran, Alt, Tenor und Baß zur Vermählungsfeier von Fr. Stetter (München 1877).

Diese Zusammenstellung der Lachner'schen Werke ergiebt:

I.	Erschienene Werke mit Opuszahl	156
II.	Erschienene Werke ohne Opuszahl	46
III.	Unveröffentlichte Werke in Verlegers Händen	7
IV.	Unveröffentlichte Werke im Manuskript	116
	mithin eine Gesammtzahl von	325 Opus.

Eines besseren und beredteren Zeugnisses für den Fleiß Lachner's bedarf es wohl kaum. Die Publikation dieses Verzeichnisses hat aber noch einen anderen Zweck, als den oberflächlicher Orientirung. Es weist dasselbe überall auf die Lebens-Phasen des Tondichters hin, deckt interessante Beziehungen desselben auf, welche bisher von den Biographen ungekannt waren, und liefert den schlagendsten Beweis zu dem Satze, daß Lachner nirgends die ars vulgivaga gepflegt, sondern überall, selbst in den kleinen Gelegenheits-Kompositionen — wenn man sie so nennen darf! — seine künstlerische Höhe und Unnahbarkeit gewahrt hat. — Wir freuen uns, mit der Veröffentlichung dieser Aufstellung einen langgehegten Herzenswunsch des genialen Altmeisters erfüllen zu können (der leider infolge des inzwischen eingetretenen Todes zum Vermächtniß geworden ist).

Reißmann fällt, nachdem er einmal bei der Besprechung der Pensionirung Lachner's seinen bereits getadelten einseitigen Standpunkt herausgedrängt hat, ein Gesammt-Urtheil über unseren Meister, das ihn gewiß ehren würde, wenn man nicht „mit dem Krückstocke herausfühlen“ würde, daß überall höchst persönliche Ansichten in den Vordergrund treten und der Zopf einer längst vergangenen Zeit, die eben in der Klassizität alleinige Befriedigung suchte, sichtbar wird. Es heißt da nämlich:

„Obwohl in allen Gattungen der Vokal- und Instrumental-Komposition auch weiterhin (nämlich nach 1865) noch wahrhaft bedeutend, steht jetzt Lachner am Größten, und zwar unerreicht, als Komponist der Suite da, welche Gattung er auf eine hohe Stufe der Vollendung gebracht hat. Seine herrlichen Suiten haben denn auch in den ersten Konzerten Deutschlands und des Auslandes einen überaus glänzenden Erfolg davongetragen, welcher denjenigen seiner acht Sinfonien, seines Requiems, seiner Messen, Quartette und Quintette noch überragt. Als Komponist überhaupt gehört Lachner entschieden der echten Wiener Schule an und verfolgt mit umsichtiger Anwendung der reichen Mittel, welche die neuere Zeit in's Leben gerufen hat, dieselbe Bahn wie Mozart. Jenes mühsame, krankhafte Haschen und Ringen nach Originalität, welches sich, oft mit Hintansetzung aller inneren Klarheit, in die Kunst eingedrängt hat (hiermit ist Richard Wagner und seine Schule gemeint), ist ihm völlig fremd; stets schreibt er natürlich und doch originell. Besonders einen Zug hat er mit Mozart gemein, den nämlich, daß er der Melodie ihr Recht widerfahren läßt, ohne Plattheit oder Trivialität aufkommen zu lassen. Der Kontrapunkt ist ihm im vollsten Umfange eigen; er betrachtet aber denselben nicht als höchstes Ziel eines Tonsetzers und legt es auch nie darauf an, damit zu prunken, sondern er bedient sich desselben immer nur als Mittel zu ästhetischen Zwecken, sodaß er oft die reichste Kombination ohne den mindesten Zwang und scheinbar völlig kunstlos bietet, selbst wenn er zwei oder drei Melodien zu gleicher Zeit erklingen läßt, daher seine melodischen Bässe und überhaupt seine meisterhafte Stimmenführung. Daher auch seine oft so eigenthümlichen Harmonienfolgen. Allerdings erscheint in einzelnen kleineren Sachen, in einigen ein- oder zweistimmigen Lieder-Gesängen hie und da mehr harmonisches Aufgebot, als dem leichteren dichterischen Stoffe gerade angemessen sein dürfte; doch sind solche Erscheinungen nur vereinzelt, entspringen aus der eigenthümlichen Individualität des Künstlers und fallen bei beurtheilender Anschauung der großen Gesammt-Leistung eines so fruchtbaren und geistreichen Komponisten nicht in's Gewicht.“ —

Jenes mühsame und krankhafte Haschen und Ringen nach Originalität ist nicht eine Errungenschaft der Neuzeit; sie hat seit Jahrhunderten schon bestanden. Tritt sie in unseren Tagen mehr in den Vorder-

grund, so muß dies Jedermann, der Kenntniß von der Fruchtbarkeit des 19. Jahrhunderts hat, auf seine natürlichen Ursachen zurückführen und nicht durch Deutelei und Verdrehungskunst Kapital für höchst einseitige Tendenzenreiterei herausschlagen wollen. Daß das Bestreben jedes Komponisten auf Originalität gerichtet sein soll, ist erstes Erforderniß dichterischer Thätigkeit; dieses Ziel ist um so schwerer zu erreichen, je mehr Originale bereits existiren. Tritt nun zu diesem Bestreben die Unfähigkeit, ein Original darzustellen (und das ist leider bei vielen modernen Tondichtern der Fall!), so haben wir jene Manie, die selbstredend von allen Wagnerfeinden dem Einflusse des unsterblichen Bayreuther Meisters zugeschoben wird. — Ebenso machen ja die Feinde des genialen Dr. Franz Witt alle Thorheiten von Chorregenten der Cäcilien-Vereine dem unsterblichen Begründer der „Cäcilia" zum Vorwurf! —

Es unterliegt keinem Zweifel, daß Lachner durch sein thatkräftiges und entschiedenes Eintreten für die klassische Kunstrichtung, für die er nun einmal ausschließlich inklinirte, sowie durch Vielseitigkeit und Vollendung seiner Schöpfungen einer unserer Meister geworden ist. Er ist sowohl hinsichtlich der formellen Beherrschung, wie der ansprechenden melodiösen Erfindung zu den bedeutendsten neuzeitlichen Instrumental- und Vokalkomponisten zu zählen und berührt sich mit Ludwig van Beethoven und Franz Schubert. Dies darf, wie bereits erörtert, bei dem intimen Verkehre, in welchem Lachner während seines Wiener Aufenthaltes zu diesen beiden Genies stand, nicht wundern. Die Verwandtschaft seiner Ideen mit denjenigen Schubert's zeigt sich besonders in den Liedern, eine Kompositions-Gattung, in welcher er sich heimischer zeigt, als irgendwo. Hier hat er seinem Volke köstliche und unvergänglich schöne Werke hinterlassen.

Obgleich die große Fülle des gebotenen Materials und der uns zur Verfügung stehende verhältnißmäßig beschränkte Raum eine eingehendere Kritik des Einzelnen unter allen Umständen ablehnen, so möchten wir doch auf die Hauptzweige Lachner'scher Kunstrichtung ausführlicher zu reden kommen, auf die Oper und die Suite. Betreffs der ersteren geben wir den längeren Inhalts-Auszug aus dem Fritzsch'schen Büchlein wieder. Der geneigte Leser mag da, wo der unbeholfene Ausdruck stört, Nachsicht üben;

„Mit einer reichen schöpferischen Kraft begabt, paart Lachner üppige Melodienfülle mit redlicher deutscher Kunsttreue. In Bezug auf letztere ist sein höchst bedeutendes großes Opernwerk: „Katharina Kornaro" gewissermaßen reagirend, zwar nicht in der Art, daß seine melodischen Konzeptionen das Gepräge älterer Kunstperioden oder Individualitäten trügen, wie dies neuerdings auch wohl hin und wieder vorgekommen ist, sondern insofern, als er an einen Styl, den deutschen, sich hält, die rhapsodische, abgerissene Form verschmäht und seinen Tonstücken jene Rundung und Durchbildung giebt, wie sie ein tüchtiges Kunstwerk, um so heißen zu können, erfordert. Dabei bleibt er aber immer dramatisch, enthält sich jedes unzeitigen kontrapunktischen Prunkes, ist klar und ungezwungen, wo er wirklich „gelehrt" schreibt, und wendet die Effekte moderner und reicher Instrumentirung in vollem Maaße, aber auch mit gebührender Umsicht an. Werfen wir nun einen prüfenden Blick auf die Partitur dieser Lachner'schen Oper, die sich vor Allem durch den gedrungenen und koncisen Styl auszeichnet, in welchem sie geschrieben ist.

Die kurze thematisch gearbeitete Ouvertüre schon erweckt ein günstiges Vorurtheil für das Folgende. Sie gehört in Erfindung und Durchführung unbedingt zu den besten vorhandenen, und giebt ein mächtig ergreifendes Bild entfesselter Leidenschaften. In der ersten Scene empfängt Katharina, bräutlich geschmückt, ihren Verlobten im Kreise ihrer Frauen. Die Chormelodie und das Solo der Katharina fallen recht angenehm in's Gehör. Marco tritt bleich und verstört ein und verwandelt des Wiedersehens Entzücken in bange Sorge und Angst; auf dringendes Flehen der holden Braut erzählt er, daß er von vier Banditen mörderisch angefallen und nur durch die Entschlossenheit eines unbekannten Ritters aus Mörderhänden befreit worden sei. Vereint senden die Liebenden ein Dankgebet zum Himmel. Der erste Satz des Duetts: „Dem Ewigen sei Dank" (C-dur) ist schön erfunden und dem Effekte beider Stimmen angemessen. — Nach dieser Pièce tritt Katharinen's Oheim in die Scene und verkündet die baldige Ankunft des Adels von Venedig, welcher die Verlobungsfeier verherrlichen und den Bund der Liebenden besiegeln soll. Katharina und Marco verlassen die Scene; Andrea singt in einer Arie vom Glück seiner Jugendliebe und von den Freuden des bräutlichen Festes. Diese Arie ist nichts als der reine Ausdruck einer sanften Freude und väterlichen Theilnahme. Bis hierher ist Alles nur freundlich anregend, wenn auch voll melodischen Reizes. Andrea's Freude wird durch die Anmeldung Onofrio's gestört. Im Auftrage der Republik verkündet der Unheil bringende Bote, daß Cypern „ewiges Eigenthum des Geschlechtes Lusignan, den letzten Sprößling, dem die Krone zugefallen, vertrieben habe". — „Der Prinz kommt nach Venedig (singt Onofrio), fleht uns an um Rath und Hülfe, und damit ein dauernd Band zwischen ihm und uns sich schlinge, will zur Gattin ihm der Staat eine seiner Töchter geben. Deine Nichte ist erkoren, denn der Prinz erglüht für sie, und Du kannst ihr Glück begründen." — Auf alle Einwendungen Andrea's entgegnet endlich Onofrio: „Genug, es will's die Republik; in ihrer Hand liegt Tod und Leben, sie will Dir Glanz und Hoheit geben, d'rum wähle zwischen Thron und Macht, und sich'rer, schneller Todesnacht!" — Fast scheint es, als ob unserm Komponisten von dieser Scene an erst die wahre Weihe der dramatischen Charakteristik zugekommen sei. Schon das Vorspiel zu Onofrio's Eintritt ist prägnant und das ganze Duett ein wahrhaft deutsches Meisterstück, eben so schön gesungen als charakteristisch erfunden. Das Finale (Nr. 5), ein lebensvolles, kunstreiches Gebilde, beginnt mit dem Eintritt des Prokurators und des zum Verlobungsfeste geladenen Adels; bald darauf erscheint das

Brautpaar; der Prokurator legt den Heirathskontrakt zur Unterzeichnung vor, da stürzt Andrea blaß und voll Unruhe mit Heftigkeit auf seine Nichte zu und ruft: „Halt ein! Keine Verlobung!" — Die Wirkung dieses Machtspruchs ist leicht zu errathen; Katharina stürzt verzweifelnd in die Arme ihrer Frauen; Marco, im Begriff ihr beizustehen, wird von seinen Freunden gewaltsam entfernt. Onofrio sieht mit kalter Schadenfreude dieser Scene der Bestürzung und Erbitterung zu.

Der zweite Akt wird durch ein Presto (A-moll) eingeleitet, woran sich ein sehr melodiöser, nationalcharakteristischer Chor der Gondoliere schließt. Die Scene zeigt uns das Betzimmer Katharinens, im Hintergrunde, über einem breiten Balkon weg, die mondbeleuchteten Lagunen, von welchen der obige Chor (Nr. 6) erschallt. Katharina tritt in die Scene, beklagt ihr herbes Geschick und sucht Trost im Gebet (Adagio non troppo). Ein Blatt von Marco's Hand, welches sie im Gebetbuche findet, verkündet ihr dessen nächtlichen Besuch. Angst und Entzücken durchwogt ihre Seele. Andrea tritt ein, um ihr den Beschluß des Senates zu eröffnen. „Nicht Alles weißt du noch, was der Senat verlangt. Er trennt nicht nur das Band, das dich mit Marco eint. Er theilt selbst diese Hand heut' einem Andern zu." — Nichts kann Katharinen's Liebe zu Marco erschüttern; sie verschmäht Gold und Krone; da ruft Andrea: „So zittre für Marco's Leben!" — Qual und Angst bricht ihr Herz, sie sucht nur Rettung und Hülfe „in jenem Land, wo die Liebe des Allmächtigen wacht!" (Duett, Nr. 8). Der Todesbote überläßt Katharina ihrer Verzweiflung, da hört sie in der Ferne Marco's Stimme, und neues Leben, neuer Muth kehrt zurück, der aber durch den monotonen Ausruf: „Katharina!" gebrochen wird. Drei im Betzimmer versteckte Banditen treten hervor und verlangen, daß Katharina ihre Liebe zu Marco abschwöre, wo nicht, so wird Marco ihren gezückten Dolchen verfallen sein. Die Banditen ziehen sich hinter einen Vorhang zurück, als sie Marco's Stimme näher hören. Marco schwingt sich über den Balkon und stürzt, keinen Verrath ahnend, in Katharinens Arme. Es versteht sich von selbst, daß Katharina, von Mörderdolchen bewacht, nach langem Zwiegespräch mit dem Geliebten, diesen endlich mit Selbstüberwindung zuruft! „Flieh'! nicht mehr lieb' ich dich!" Ebenso natürlich ist es, daß sie endlich vom Schmerz vernichtet zusammenstürzt, daß Marco verzweifelnd und Rache glühend sich entfernt und die Banditen triumphirend ihre Dolche ihm nachschwingen. Der Dichter hat ohne Zweifel mit vielem Geschick dies Finale angelegt und dem trefflichen Komponisten ist abermals ein großer Wurf gelungen; ja, wir möchten diesen zweiten Akt fast durchgängig für den gelungensten halten.

Im dritten Akte erscheint Katharina als königliche Braut geschmückt im Kreise ihrer Damen. Der Frauenchor (Nr. 10) ist ein zartes Tonstück. Andrea bereitet seine Nichte auf den Empfang des Königs vor, der vom Dichter mit besonderer Liebe gezeichnet ist; sein wahrhaft königlicher, edler und gemüthvoller Charakter tritt in diesem Akte um so klarer hervor, da er nicht ahnt, welch' Opfer Katharina bringt, indem sie ihm ihre Hand zum Ehebündnisse reicht. — Nach vollbrachtem Verlöbniß tritt Onofrio mit einer Deputation des Rathes der Zehn, mit Venetianischen Edelleuten und Pagen ein, um Katharina und den König abzuholen. Ein Page des Königs reicht die Krone von Cypern dar; Katharina läßt sich auf einem ihr untergelegten Kissen nieder; Jakob von Lusignan setzt ihr die Krone auf. Das königliche Paar und alle Anwesenden entfernen sich. Die Bühne wird in den Markusplatz von Venedig verwandelt. Marco tritt auf, in einen Mantel gehüllt, den Hut tief in die Stirn gedrückt; er beabsichtigt, seinen Nebenbuhler, den König

Lusignan, am Traualtare zu ermorden; zwei gedungene Banditen sollen ihn dann selbst nach vollbrachter That erdolchen, damit er nicht lebend als Königsmörder dem Gericht überliefert werde. Diese letzte Scene hat zwar ein herrliches Terzett in's Leben gerufen, ist aber dramatisch eine überflüssige Zuthat; denn Marco hat die schweren Summen, welche er den Banditen im Voraus bezahlen mußte, nicht nur umsonst gegeben, er erscheint sogar als Schwächling; Lusignan mit eigener Hand selbst am Altare zu tödten, hat er Muth; warum will er sich nicht selbst dem rächenden Arme der Gerechtigkeit entziehen? Stößt er den König nieder mit einem Stoß, warum trifft der zweite Stoß nicht sein eigen Herz? — Der Festzug zieht zur Kirche, die Trauung wird ohne Störung vollzogen. Das königliche Paar tritt mit großem Gefolge aus der Kirche — da stürzt Marco mit dem gezückten Dolche durch die Menge auf den König los und — erkennt seinen Lebensretter (s. erster Akt). Verzweifelnd schleudert er den Mörderdolch fort, flucht seinem Befreier aus der Banditen Händen, der aber auch sein Erdenglück vernichtet hat, und — flieht. Katharina sinkt abermals ohnmächtig zusammen. Alles ist in höchster Bestürzung.

Dem Komponisten sind in diesem dritten Akte die mannigfaltigsten Situationen geboten, und Lachner hat Herrliches zu Tage gefördert. Pompös und großartig ist der Chor, Nr. 12, „Hoch lebe Cyperns Königin", charakteristisch und schön gearbeitet das Terzett (Nr. 13), in welchem Marco seine Mörder dingt. Im Finale (Nr. 14) entwickelt sich weniger der innere Gang der Handlung; es ist mehr reich an äußerem Glanze; Scenerie, Ballet, Chorgesang und Orgelklang stehen in mannigfaltigster Wechselwirkung, und es ist nicht zu leugnen, daß der Komponist mit Gewandtheit die vom Dichter gebotenen Effekte musikalisch verwirklicht hat. —

Der vierte Akt endlich spielt zwei Jahre später zu Nicossia auf Cypern. Die Republik hat einen Arzt Spiridio (den wir im dritten Akt als Banditen kennen lernten) gedungen, welcher durch schleichendes Gift Lusignan langsam dem Tode opfert, damit dessen Reich Venedig an sich reißen kann. Lusignan erscheint bleich und vor der Zeit gealtert, nicht ahnend schändlichen Verrath, Katharina steht ihm als tröstende Gattin zur Seite; sie hat ihm einen Sohn und Nachfolger geboren. Ein Abgesandter von Venedig wird gemeldet, der von Lusignan Gehör verlangt. Siech und elend bittet er Katharina, den Abgesandten an seiner Statt zu empfangen. Katharina erwartet im Audienzsaale Venedigs Boten — Marco tritt ein. Katharina erkennt ihn. Entflohener Tage Glück beseligt Beide. Katharina, sich vergessend, entdeckt nun auch ihr schuldlos Herz und bekennt frei, daß sie ihn treu geliebt und nur durch schändlichen Verrath der Liebe Band zerreißen mußte. Die Pflicht der königlichen Gattin tritt ihr vor die Seele. „Flieh!" — ruft sie aus — „auf ewig trennt uns die unbeugsame Macht der Pflicht!" „Der König weiß, daß wir uns treu geliebt und hat vergeben"; da schwört Marco seine Rache ab und entdeckt den schwarzen Plan der Republik; feurig gelobt er, den Thron seines Lebensretters Lusignan zu schützen. Venedigs Mörderschaaren umringen schon den Palast, werden aber durch die Cyprioten unter Marco's tapferer Anführung geschlagen und zerstreut. Lusignan stirbt im Kreise der Seinen an den Folgen des schleichenden Giftes, Marco wird als Beschützer der Königin, ihres Sohnes und als des Reiches Retter verehrt; er ergreift die cyprische Fahne, das Volk schwört den Eid der Treue der Königin und Lusignan's Sohn.

Ohne Zweifel ist dieser letzte Akt in rein dramatischer Beziehung der schwächste. Ein Heldenkönig, dessen Erscheinung im dritten Akte so wohlthuend war, stirbt hier einen ganzen Akt hindurch. Die Mängel

des Gedichts deckt aber Lachner meistentheils auf eine höchst geniale Weise zu. Katharina's Zusammentreffen mit Marco hat Lachner mit wahrhaft prächtigen Melodien durchzogen; das Duett: „Ach, mir erwacht mit ganzer Macht" u. s. w. gehört unstreitig zu den schönsten Stücken der ganzen Oper. Ueberhaupt giebt Marco diesem Akte vorzugsweise dramatisches Leben; sein Duett mit Onofrio (Nr. 18) ist ein keckes, lebensvolles Tongebilde; frisch und energisch vorgetragen, muß es unausbleiblich drastischen Effekt erzeugen. Das Finale steigert die vorhergehenden Tonstücke mehr äußerlich durch Waffenklang und Kriegs-Getümmel, ist aber reich an einzelnen höchst wirksamen Scenen, trefflichen Chören, und führt einen vollkommen erhebenden beruhigenden Schluß herbei.

Sollen wir ein bündiges Gesammt-Urtheil über das Werk und seine Schöpfer aussprechen, so würde es vielleicht so gefaßt werden können: das Gedicht trägt die Mängel und Vorzüge der neufranzösischen Dichter, scheint aber vom deutschen Bearbeiter, namentlich im vierten Akte, wesentliche Veränderungen erlitten zu haben. Die einzelnen Musikstücke sind meistentheils in deutscher Weise, wie sie namentlich durch Mozart eingeführt wurde, gehalten, aber frei geschaffen, ohne kleinliche Nachbildung; im Emsemble-Styl bewährt der Komponist den erfahrenen, gründlich gebildeten Künstler, der seinen poetischen Eingebungen abgerundete Form und Gestaltung zu geben weiß. Die Recitative haben klassischen Werth; die Melodien sind meist sehr sangbar. Lachner's Werk ist in jeder Beziehung werth und würdig, daß es den besten deutschen Opern an die Seite gesetzt wird; es hat sich auch neben dem gleichnamigen Halévy'schen und neben allen fremden Götzen Bahn gebrochen und die Anerkennung verschafft, die ein so gediegenes Kunstwerk und Lachner selbst im deutschen Vaterlande vollkommen verdient." —

Besonderes Interesse beansprucht Lachner auf dem Gebiete der Orchester-Musik durch den originellen und mit großem Glücke durchgeführten Gedanken, die seit Josef Haydn in Vergessenheit gerathene Orchester-Suite wieder zu beleben. Dieser Idee verdankt er noch in weit vorgerücktem Lebensalter die glänzendsten Kompositions-Erfolge. — Wir müssen uns auf dieses Kapitel, das wir bei der Besprechung von Raff, Saint-Saëns und Edvard Grieg nicht näher erörterten, an dieser Stelle einlassen:

Ursprünglich war die Suite das, was sie durch ihren Namen besagt, eine Reihe, eine ungeordnete und bunt zusammengesetzte Folge von Tonstücken, zu denen man mit Vorliebe das leichte Genre der Musik verwendete, Tänze und „artige, liebliche Sächlein", die angenehm zu hören und leicht wiederzugeben waren. Auch Volkslieder und sonstige populäre Weisen wurden in den Zyklus aufgenommen. In Deutschland behaupteten Gigue, Bourrée, Gavotte, Menuett, Sarabande, Courante, Allemande, Double u. A. die obersten Plätze. Die Willkürlichkeit, mit welcher man diese verschiedenen Stücke nebeneinanderstellte, hörte mit Beginn des achtzehnten Jahrhunderts auf. Zum ersten Male begegnen wir hier (Dumond: „Melanges à II,

III, IV et V parties", Paris chez Robert Ballard und Nürnberg bei W. M. Endter) der Einsicht, daß zur Erhöhung des Effektes auch eine methodische Zusammensetzung, eine Abwechselung im Charakter und Tempo der aufeinanderfolgenden Tonstücke gehöre. Man schob zwischen die gravitätische Sarabande und Allemande eine feurige Gigue, Bourrée oder Courante, sodaß durch den Kontrast innerhalb der Gesammtheit die Klangwirkung des Einzelnen wesentlich erhöht wurde. Namentlich betonte man, daß aus leicht erklärlichen Gründen den Schluß des Ganzen ein möglichst lebhafter und feuriger Tanz bilden müsse. — Nunmehr hatte der Name Suite bereits eine tiefere Bedeutung, nämlich den einer inhaltlich geordneten und nach ihrer Klangwirkung geregelten Reihenfolge von Tonstücken. Wie Brossard in seinem 1703 zu Paris erschienenen „Dictionnaire de Musique" erläutert, wurde die Suite auch „Sonate de camera" oder „Sonata dei balletti", also Kammer-Sonate, zum Unterschied von der „Sonata da chiesa", der Kirchen-Sonate, genannt. Für Beide sei eine bestimmte Ordnung vorgeschrieben; ihr Unterschied bestehe darin, daß in der Kirchen-Sonate die einzelnen Sätze, wie Adagio, Largo, durch Fugen getrennt seien, während in der Kammer-Sonate dem Präludium die übrigen Sätze in bestimmter Reihenfolge (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue oder Allemande, Gavotte, Bourrée, Menuett) anzufügen seien. — Im Großen und Ganzen halten sich auch Bach und Händel zu dieser Anordnung, ohne jedoch dieselbe irgendwie zur feststehenden Norm zu machen. An neuen Tonstücken fügt Bach die Toccata, das Scherzo, die Ouvertüre, das Allegro und Echo hinzu. Immerhin aber gehen diese Meister von streng logischen und harmonischen Gesichtspunkten aus und fassen eben die Suite im Sinne der neueren Zeit auf. — Auch die Sonate, wenngleich bereits früher neben der Suite gepflegt, verdankt der letzteren ihre Ausbildung. Mit dem wachsenden Interesse, das man dieser musikalischen Form schenkte, legte man auch ein bedeutenderes Gewicht auf die Ausarbeitung und Vollendung der Details. Als sich dann aus der einfachen Klavier-Sonate die höhere Form derselben heranbildete und dieser die Sinfonie folgte, trat die Suite mehr und mehr in den Hintergrund und wurde zum Divertimento, das lediglich den Zweck einer geistvollen Unterhaltung verfolgte. — In diesem Zustande verharrte die Suite bis zur neueren Zeit. Ihre Wiederbelebung mußte nothwendiger Weise

eine totale Umgestaltung mit sich bringen; denn in dem alten Gewande war sie dem Zeitgeiste nicht mehr entsprechend. So kennzeichnet sich die Suite unserer Tage mehr als eine Sinfonie leichteren Inhalts. Die Tanzform schwindet fast gänzlich oder aber wird zum modernen Konzerttanze umgemodelt (Lachner, op. 170, Ballsuite). Sie besteht, wie die Sinfonie, aus einer Reihe innerlich verbundener Tonstücke. An Stelle der alten Gigue, Courante, Sarabande, Bourrée, Allemande u. s. w., deren Imitation zu einer Zeit, in welcher diese Tänze vollständig verschwunden sind, immerhin als großes Wagniß bezeichnet werden muß, traten neben dem Präludium, Finale und Menuett: Polonaise, Mazurka, Walzer, Scherzo, Romanze, Adagio, Thema mit Veränderungen u. s. w.

In dieser Form hat sie uns die Gegenwart bescheert. Wir führen als beste Werke (namentlich aus der neueren Musikrichtung) an: Joachim Raff: op. 204: Suite für Klavier (Prélude. — Sarabande. — Rigaudon. — Menuet. — Air. — Tambourin); op. 91: Suite für Klavier (Fantasia e Fuga. — Giga con Variazioni. — Cavatina. — Marcia); ferner sind von demselben Meister erwähnenswerth die Suite Nr. 2 in F (op. 194): „In ungarischer Weise", für großes Orchester, sowie die bekannte Suite op. 210 im Bach'schen Style für Violine konzertante mit Orchester-Begleitung. Weiter aus der neueren Zeit: Saint-Saëns: Suite für Violoncello und Klavier (op. 16), Suite Algérienne (op. 60) für Orchester und die große geistvolle Orchester-Suite (op. 49) (Prélude. — Sarabande. — Gavotte. — Romance. — Finale); Edvard Grieg: op. 40: Suite im alten Style: „Aus Holbergs Zeit" für Streich-Orchester (Praeludium. — Sarabande. — Gavotte. — Air. — Rigaudon); Bizet: „L'Arlisienne", Suite für großes Orchester (Prélude. — Minuetto. — Adagio. — Carillon); J. Massenet: „Scènes pittoresques", Suite für großes Orchester (Marche. — Air de ballet. — Angelus. — Fête bohême); Asger Hamerik: Nordische Suiten für großes Orchester op. 22, 24, 25 und 26; Tschaikowski: Orchestersuiten op. 43, 53 und 55 u. v. A. m. —

Himmelweit verschieden von den Werken dieser obengenannten Komponisten sind die Suiten Franz Lachner's. In ihnen wandelt er, wie in seinen ganzen Tondichtungen, klassische Wege und benutzt nur diejenigen modernen Mittel zum Ausdruck, welche ihm die Instrumentation an die Hand gab. Seine Werke dieser Gattung — es sind

deren sieben! — überragen an Frische der Erfindung und geistvoller Arbeit alle seine früheren. Hier steht er auf dem Felde einer eigenartigen und hochinteressanten Wirksamkeit, hier hat er Erfolge zu verzeichnen, die man international nennen kann. Denn seine Suiten haben weit über die Grenzen Deutschlands begeisterte Anhänger und Verehrer gefunden und werden gewürdigt werden, so lange das Interesse für wirklich edle, hohe Kunst Menschenherzen beseelt.

* * *

Mit dem Abschlusse der vorstehenden Arbeit beschäftigt und im Begriffe, dem greisen Altmeister der Tonkunst einen heiteren langen Lebensabend zu wünschen, erhalten wir die Trauerkunde, daß der General-Musikdirektor Dr. Franz Lachner am 20. Januar 1890 sanft entschlummerte.[15]) Ist auch in jenem Alter, in welchem der Meister

15) Ein langjähriger treuer Freund des Meisters schrieb uns unter dem 28. Januar 1890 aus München:

„Als wenige Tage nach dem Absenden meines letzten Briefes an Sie das Ableben des hochverehrten greisen Altmeisters Lachner an schnell überhandnehmendem Marasmus eintrat, dachte ich mir wohl, daß Sie, der Sie gerade mit ihm beschäftigt waren, die Nachricht hierüber tief erschüttern würde. Er starb — auch in diesem Punkte überzeugungstreu — als Alt-Katholik und wurde feierlich bestattet. Die Nachrichten hierüber werden Sie gelesen haben, insbesondere die schöne Leichenrede, welche in der „Augsburger Abend-Zeitung" ausführlich enthalten ist. Sonst ist noch nicht viel Gutes über ihn geschrieben worden; die Notizen des „Berliner Tageblattes" sind großentheils unrichtig. Doch wird demnächst in der (Münchener) „Allgemeinen Zeitung" ein ausführlicher Nekrolog von unserem Max Zenger erscheinen, von welchem ich mir Viel verspreche. — Nach Ihren sehr geschätzten Zeilen vom 23. Januar wäre es Ihnen interessant, zu wissen, wie sich Lachner in seinen späteren Jahren der Wagner'schen Muse gegenüberstellte. Hierüber möchte ich Ihnen noch Aufschluß geben, nicht obwohl, sondern weil ich Sie als Schüler Liszt's und leidenschaftlichen Verehrer des Bayreuther Meisters kenne, und weil Sie von einem „Kampf Lachner's" schreiben. Lachner hat sich mit der Wagner'schen Muse nie befreundet, aber gekämpft hat er gegen dieselben nie; er hat ihr vielmehr, da sie seinen künstlerischen Ueberzeugungen nicht entsprach, wohl aber von Oben gefördert wurde, ohne Kampf das Feld geräumt. Ja er hat — noch mehr gethan; er hat ein vorzügliches, in Deutschland einzig dastehendes Orchester geschaffen, wodurch es allein ermöglicht war, schon damals in kurzer Zeit die späteren Wagner'schen Werke zur Aufführung zu bringen. Es müßte

stand, jeder neue Tag ein Gnadengeschenk des Himmels zu nennen, konnte auch nach menschlicher Berechnung sein Leben nicht mehr lange währen, so hat doch die Todesbotschaft in allen Gauen Deutschlands auf's Tiefste erschütternd gewirkt. Selbst noch unter dem lähmenden Einflusse dieses tragischen Ereignisses stehend, schließen wir mit trübem Herzen die Studie über einen Mann, der uns noch näher stand, als der großen Gemeinde der Kunstfreunde. — Fast ein ganzes Jahrhundert vereinigt sich mit seinen kunstgeschichtlichen Daten in diesem Komponisten. Mit ihm ist der Letzte gegangen, dem Beethoven die Hand freundschaftlich schüttelte. Ein köstlich' Vermächtniß hat der vom Himmel selten begünstigte Meister seiner Nation hinterlassen, welche

---

meines Erachtens ganz deutlich gesagt werden, daß die Wagnerianer allen Grund haben, hierfür Lachner dankbar zu sein; vielleicht sind Sie noch in der Lage, es beizufügen. Daß aber zur Zeit des König Max II. außer vorzüglichen, wenn auch vortheilhaft gekürzten Aufführungen des „Tannhäuser" und „Lohengrin" — Wagner'sche Werke hier nicht gegeben wurden, daran trugen hauptsächlich politische Motive, die Rücksichten auf den Sächsischen Hof und andere Dinge die Schuld, die Wagner ja auch später noch an anderen deutschen Höfen als persona ingrata erscheinen ließen. — Ueberhaupt kann Lachner's Thätigkeit als genialer Dirigent und genialer Orchester-Regenerator nie genug hervorgehoben werden." — Wir glauben diese Partien des vorliegenden Briefes ihres hochinteressanten Inhaltes wegen nicht vorenthalten zu dürfen und bringen daher den Abdruck derselben noch am Ende unseres Essays als Anmerkung, da uns eine Verwendung über dem Strich nicht mehr möglich war. — Der oben erwähnte Aufsatz Max Zenger's in der „Allgemeinen Zeitung" schildert den Tod Franz Lachner's mit folgenden Worten: „Wie sein Hausarzt versichert, war sein Tod, der nicht durch eine Krankheit, sondern einfach durch Altersschwäche bedingt war, der glücklichste und idealste, der je einem Menschen beschieden war. Noch am Anfange der letzten Woche seines Lebens traf derselbe den Greis mit gebücktem Oberkörper am Klavier sitzend und leise fantasirend. Auf das ermunternde Kompliment, daß er da recht hübsche Harmonien kombinirt habe, antwortete er lächelnd: „Ja, lieber Doktor, zwischen Kombiniren und Komponiren ist aber ein Unterschied." Dies waren seine letzten zusammenhängenden Worte. Nach acht Tagen nervösen Ungemachs verfiel er in einen tiefen Schlaf mit erstaunlich kräftigem Pulsschlag, stammelte noch von Zeit zu Zeit mit lächelndem Munde den Namen eines seiner Enkel und schlief nach etwa sechs Stunden zum ewigen Schlaf hinüber. Der Abschluß seines Lebens (am 20. Januar 1890) war ein vollständig harmonischer, sein Begräbniß eine Trauerfeier für München und Bayern."

trauernd die Bahre umsteht, — ein Vermächtniß, das in rein menschlicher und in künstlerischer Hinsicht viele Verwalter finden möge. Deutsch-treu, bieder und ehrlich! — Im Kampfe um seine Ideale unermüdlich! — Im Besitze von Ehren und Ruhm bescheiden! — Bis in's höchste Alter hinein rastlos thätig und schaffend an dem Bau, der seinen Meister preist. — Dabei ein genialer Künstler durch und durch, der hoch über dem Gemeinen steht, unendlich hoch über aller Mittelmäßigkeit. Sein Andenken wird nie verlöschen, unter den Meistern unseres Jahrhunderts ist ihm ein unvergänglicher Ehrenplatz gesichert. Erfüllen wir als Menschen die letzte Pflicht und rufen ihm in's Grab nach:

„Sit tibi terra levis!“





Victor E. Neßler

und sein „Trompeter von Säkkingen“.

„Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen,
Wenn es nicht aus der Seele dringt
Und mit urkräftigem Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt.
Sitzt Ihr nur immer! Leimt zusammen,
Braut ein Ragout von Andrer Schmaus
Und blast die kümmerlichen Flammen
Aus Eurem Aschenhäufchen 'raus;
Bewunderung von Kindern und Affen,
Wenn Euch darnach der Gaumen steht;
Doch werdet Ihr nie Herz zu Herzen schaffen
Wenn es Euch nicht von Herzen geht.“ —

Goethe: Faust I.

In dem vorliegenden Essay begehen wir zwei Inkonsequenzen: Wir räumen unter den bedeutendsten Tondichtern der Gegenwart einem unbedeutenden Talentchen einen Platz ein und — treten mit unserer im Vorwort ausgesprochenen Devise „Vox populi, vox dei!“ in Widerspruch. Eines wird durch das Andere entschuldigt, bezw. begründet. Weil Reklame, mangelndes Kunsturtheil und der Hang zur Seichtigkeit Neßler seit einigen Jahren in denjenigen Zirkeln zum Tages-Gespräch gemacht haben, welchen dieses Buch vornehmlich gewidmet ist, mahnt uns eine ernste Pflicht, dieser falschen Ansicht durch eine kurze Kritik entgegenzutreten. Daß aber auch die vox populi, die Anschauung des großen Publikums, irren kann, haben wir einleitungsweise angedeutet und dabei bemerkt, daß es in solchen Fällen der uns gesteckten Aufgabe entspräche, läuternd und klärend einzugreifen.

Das Jahr 1884 brachte in seiner Hoch-Saison für musikalische Aufführungen vier Opern, welche die Presse lange Zeit beschäftigt

haben: „Heliantus“ von Goldschmidt, „Sakuntala“ von Felix Weingärtner, „Raimondin“ von Karl Perfall und den „Trompeter von Säkkingen“ von Victor E. Neßler. Am Schnellsten war man mit „Heliantus“ fertig. Sein Komponist, ein reicher Israelit, der zu allen anderen Dingen mehr Talent besaß, als zum Komponiren, hatte auf seine „Sieben Todsünden“ hin durchgesetzt, daß diese achte Todsünde, nämlich seine Oper „Heliantus“ am neuen Stadttheater in Leipzig aufgeführt wurde (bissige Kritiker behaupten, der Partitur wäre eine respektable Geldsumme beigefügt worden, welche die Direktion vor eventuellen Fehlschlägen sicherstellte). „Der Rest ist Schweigen.“ — Soviel wir uns entsinnen, hat es die Oper zu fünf Aufführungen gebracht; dann mußte sie des Fiasko's wegen vom Repertoire abgesetzt werden. Selbst der greise Meister Liszt, gewiß ein Muster künstlerischer Langmuth und gesellschaftlicher Liebenswürdigkeit, war bei den Klängen der entwendeten und ermüdenden Musik in seiner Loge über der Partitur eingeschlafen. — — Felix Weingärtner hatte in Weimar mit seiner „Sakuntala“ besseren Erfolg. Das „Bühnenspiel“ ist von hohem künstlerischen Ernste durchdrungen, wenngleich das Wollen mit dem Können nicht gleichen Schritt hält. Weingärtner ist ein wirklicher Poet, sowohl als Wort- (er ist Dichter-Komponist) wie als Tondichter. Seine musikalischen Stimmungsbilder sind im Allgemeinen dramatisch richtig empfunden und auch an der rechten Stelle. Das zeichnet „Sakuntala“ vor „Heliantus“ ganz wesentlich aus, sodaß man sich hüten muß, diese beiden Produkte vergleichend nebeneinander zu stellen. — — Perfalls „Raimondin“, zuerst am Münchener Hoftheater aufgeführt, verschmäht im Gegensatz zu den bisher erwähnten Produkten die neuzeitliche Musikrichtung, wie sie vor Allem durch Richard Wagner vertreten wird, und greift auf das Alte zurück. Daher mag es denn auch kommen, daß scharfe Kritiker behaupteten: Die Oper würde, abgesehen von ihren übrigen Mängeln und Fehlern, vielleicht vor fünfzig Jahren berechtigtes Aufsehen erregt haben; heuer verdiene sie nicht einmal Beachtung, geschweige denn eine Aufführung. — —

Während die Leipziger Kritikernasen noch immer durch den Moschus-Geruch von „Heliantus“ heilsamem Oele wie betäubt waren, trat Neßler mit seinem „Trompeter von Säkkingen“ auf das Repertoir der Leipziger Stadttheater-Bühne. Rudolph von Gottschall meinte

damals nach der Première in seiner Kritik, indem er „Heliantus“ und den „Trompeter“ nebeneinanderstellte: Es sei, als träte man aus der dumpfen Studierstube in den grünenden Maienwald und athme die würzige Luft der gottesfreien Frühlingsnatur. — Wir können das Gefühl begreifen. Ist es doch auch uns, die wir der Erstaufführung des „Trompeter“ beiwohnten, nicht anders ergangen. Einem Halbverhungerten schmeckt selbst eine harte Brodrinde, das genesende Herz begrüßt mitten in Eis und Schnee einen warmen Lufthauch für den angekommenen Frühling. Nach den Qualen, die Goldschmidt mit seinem traurigen Opus dem kunstsinnigen Publikum Leipzigs zugemuthet hatte, mußte Neßler reüssiren. Der Wechsel der Stimmung war zu jäh, zu unvermittelt; erst die Zeit konnte Klärung und sachliche Urtheilsfähigkeit bringen.

Sie hat es gethan, wenngleich bis heute noch nicht so, wie es einer gerechten und ernsten Kritik lieb sein muß. Das Urtheil, daß Neßlers „Trompeter“ eine sogenannte Spekulations-Oper ist, findet erst allmählich Verbreitung. Selbst bedeutendere Kritiker blasen noch in die Reklame-Trompete für Neßler und halten sein Werk für ein deutsches Meisterwerk. Das ist schlimm genug. Denn mit diesem Urtheile beweisen jene Herren, daß sie sich von dem poetischen Zauber, den das Scheffel'sche aufgefrischte Meisterwerk in der Erinnerung ausübt, bestricken lassen und hierüber die Schwächen seiner Text-Bearbeitung, wie diejenigen der Musik völlig unbeachtet lassen.

Wenden wir uns zu einer sachlichen Kritik zunächst des Libretto, alsdann der Neßler'schen Musik! —

R. Bunge hat es unternommen, die Bearbeitung des Scheffel'schen Textes für die Oper zu liefern. Hierbei hat er die Grenze des Erlaubten fraglos überschritten und sich an Viktor Scheffel ebenso schwer versündigt, wie Emil Hildebrandt und Julius Keller, welche unter Zuhülfenahme des Musikers Brenner in pietätlosester Weise aus dem Scheffel'schen „Trompeter“ ein unter aller Kritik stehendes „romantisches Gesangsstück“ fabrizirten. Und wenn selbst eine nachsichtige Kritik jene zahllosen Akte der Willkür übersehen wollte, durch welche Bunge ihm Passendes zusammengeworfen, ihm Nichtpassendes getrennt hat, — nie kann ihm verziehen werden, daß er als oberflächlicher Librettist Scheffel eigenmächtig umgeändert und der ganzen Handlung einen Schluß angehängt hat, der mit seinem

deus ex machina geradezu lächerlich wirkt. Diesen Fehler hat wohl auch Neßler empfunden, — allerdings ohne Remedur zu verlangen; denn er verflacht und versandet im letzten Akte vollständig mit seiner Musik, — wahrscheinlich weil ihm die Lust und Freude zum Schaffen in Rücksicht auf den Text ausging. —

Jene Episode im Pfarrhaus zu Eingang des Scheffel'schen „Trompeter" verwendet Bunge zu einem Vorspiel. Das, was Werner dem alten, würdigen Pfarrer über seine Relegation von der Heidelberger Universität erzählt, wird als selbständige Handlung herausgenommen, die Scheffel'sche Handlung im Pfarrhause gestrichen. Das ist jedenfalls noch nicht die größte Eigenmächtigkeit, welche der Textdichter begeht. Und doch wirkt die ganze burschikose Studentenszene auf dem Schloßhofe zu Heidelberg nachtheilig auf das folgende Stück. Die Gedanken des Auditoriums werden damit unwillkürlich in Geleise gelenkt, welche der dichterischen Absicht nicht entsprechen. Das Ganze gewinnt den Anschein eines lustigen Studentenstreiches. Jener flotte Bruder Studio Jung Werner begegnet auf seiner abenteuerlichen Reise einer Freiherrntochter, die ihm gefällt und in die er sich auf der Stelle verliebt. Jene durchgeistigten, edlen deutschen Gestalten Scheffels schrumpfen unter der Bearbeitung Bunges zu modernen Stutzern zusammen, die zaubervolle Liebes-Episode gewinnt so mehr den Anstrich eines Studenten-Abenteuers mit glücklichem Ausgang, einer Tanzstundenliebe zwischen Backfischchen und Primaner.

Die Haupthandlung (zugleich mit der eigentlichen Oper) beginnt am Tage St. Fridoline vor dem Portal des Säkkinger Münsters auf dem Marktplatze. Wieder ist hier eine Reihe von Licenzen zu verzeichnen, deren größte und unverantwortlichste den Charakter Margaretha's in's Unmädchenhafte, — in's Undeutsche zieht. Während Scheffel die erste Begegnung zwischen ihr und Jung Werner mit jenem Dufte germanischer Keuschheit und Zurückhaltung umgiebt, läßt Bunge seine Margaretha-Maria (nach dem Cäsarischen Grundsatze: „Veni, vidi, vici!") in eine indezente Verliebtheit verfallen, Werner dagegen mit aufdringlichen Galanterien an sie herantreten. Und die Umworbene, welche als Urbild deutscher Sittsamkeit und als Freifräulein diese Anträge entrüstet ablehnen müßte, freut sich gleich einer zwölfjährigen höheren Tochter derselben und beweist durch ihr auffälliges Entgegenkommen zur Genüge, daß sie in den fremden

eben zum ersten Male geschauten Mann bereits „bis über die Ohren verliebt“ ist. Wo bleibt da der Idealismus, jener unendliche Reiz verlangender Zurückhaltung, den Scheffel in diese erste Begegnung zu legen weiß!? — Um das Unnatürliche der Umgestaltung noch zu erhöhen und dem Ganzen einen possenhaften Anstrich zu verleihen, fügt Bunge in diese Scene noch eine bitterböse Base Margaretha's ein, welche nach Art einer zukünftigen Schwiegermama energischen Protest gegen die Liebe ihrer Schutzbefohlenen zu einem Wander-Musikanten einlegt. Kaum glaublich, aber wahr! —

Der nun folgende zweite Theil des ersten Aktes ist der einzige (auch in textlicher Hinsicht), welcher der dichterischen Intention näher tritt. Hier schließt sich der Librettist fast gänzlich dem vierten, fünften und sechsten Stücke des Scheffel'schen Sanges an. Daß er den Rekognoscirungsgang Meister Anton's und die Scene im „güldenen Knopf“ übergeht, daß Anton Herrn Werner sofort nach seinem Trompetenständchen auf der Steinbank am Rhein findet und dem Freiherrn vorführt, können wir im Interesse der dramatischen Bearbeitung nur klug und gerechtfertigt finden. Freilich stört auch hier denjenigen, welcher Scheffel kennt, die recht weit fortgeschrittene und unverblümt zum Ausdruck gelangende Liebe zwischen Margaretha und Jung Werner. Dieser Fehler in der Veranlagung des jungfräulichen Charakters ist Bunge bereits vorgehalten worden. Wie sinnig deutet dagegen der unsterbliche Dichter jene im Herzen Margaretha's erst entstehende Liebe an, wenn er am Schlusse des sechsten Stückes singt:

„Aus dem Saal auch schritt des Freiherrn
Tochter; diese ging zum Garten.
Rosen brach sie und Aurikeln
Und viel' duftige Levkoi'n.
Dacht dabei: „Ob's nicht dem jungen
Mann recht unbehaglich vorkommt,
In das fremde Haus zu ziehen?
Und das Erkerstübchen hat so
Glattgeweißte kahle Wände,
Wird viel schmucker aussehn, wenn ich
Einen großen Strauß hineinstell'!“ — —

Hat sich nun bis hierher Bunge noch einigermaßen an die Vorschrift des Originals gehalten, so beginnt mit dem zweiten Akte die grenzenloseste Willkür. Die dichterische Handlung wird in Stücke

zerrissen, diese Stücke werden mosaikartig an einander gefügt, gleichgültig, ob das entstehende Bild natürlich bleibt oder nicht. Die herrlichen Lieder verwendet der Tondichter nach Gutdünken als Lückenbüßer, als Effektstückchen. Der Geburtstag des Freiherrn giebt ihm sogar willkommene Gelegenheit, die Feier desselben durch ein Ballet zu verherrlichen und unmittelbar an dieses den Abschied Jung Werner's vom Säkkinger Schlosse zu reihen. Den Aufstand der Rauensteiner Bauern deutet er im Entstehen an, um ihn später für seinen hinzugedichteten Schluß zu verwerthen. Der im Liebes-Geständniß gipfelnde Ausbruch gegenseitiger Zuneigung spielt sich vor dem Aufstande gelegentlich einer Gesangstunde im Garten ab; die böse Base ertappt das Paar in flagranti, Jung Werner muß nach dem eingeschobenen Maifeste (Ballet) um Margaretha's Hand werben, wird vom Freiherrn abgewiesen, singt sein sentimentales Abschiedslied in drei Versen und verschwindet von der Bildfläche. — Das Abstoßende dieser Eigenmächtigkeit braucht wohl nicht durch Anführung der ursprünglichen Handlung noch greller beleuchtet zu werden; wir setzen voraus, daß unsere Leser den „Trompeter" Scheffels kennen.

Jetzt aber kommt das Unglaublichste! — Werner wandelt nicht nach Rom, tritt dort nicht in die päpstliche Kapelle ein und findet nach Jahren seine Margaretha (welche übrigens Bunge aus unerfindlichen Gründen in „Maria" umgetauft hat) wieder. Nein, die Sache kommt ganz anders! — Der Rauensteiner Bauern-Aufstand hat unterdessen begonnen. Die Rotten der Empörer belagern das Schloß des Freiherrn. Ein Sturm gelingt und durch das erbrochene Burgthor dringen die Bauern in den Schloßhof, wo sich zwischen ihnen und der Besatzung ein heftiges Gefecht entspinnt. Schon neigt sich sein Ausgang zu Ungunsten des Freiherrn, als Jung Werner an der Spitze einer geworbenen Kriegerschaar den Aufwieglern in den Rücken fällt und sie schlägt. Eine Wunde am Arme des Muthigen zeigt der Base Margaretha's ein ihr bekanntes Muttermal und sie entdeckt (nach dem bekannten deus ex machina ungeschickter Feuilletonisten!) in Werner ihren als Kind von den Zigeunern geraubten Sohn. Die Liebenden sinken sich in die Arme, der Vater segnet sie; — Tableau! —

Diese ganz unmotivirte Abänderung der Scheffel'schen Handlung hat neben ihrer Abgeschmacktheit noch eine große Anzahl anderer

Fehler. Einmal ist sie unnatürlich. Weiter drängt sie die eigentliche Lösung des Ganzen in so knappe Worte und Handlungen, daß der größte Theil des Auditoriums gar nicht weiß, aus welchem Grunde nun eigentlich den Liebenden Erfüllung ihrer heißesten Herzenswünsche wird. Endlich aber stößt sie die wunderbare Zeichnung der Scheffel'schen Charaktere völlig über den Haufen und schafft eigene dramatische Helden, die mit den im Volksbewußtsein eingewurzelten Lichtgestalten Scheffels in unversöhnlichem Widerspruche stehen.

Warum hat sich Bunge nicht dem Original angeschlossen? — Eine auch nur einigermaßen begabte Fantasie würde das mit Leichtigkeit bewerkstelligt haben. Jener Bauern-Aufstand konnte in den zweiten Akt hineingezogen werden, Margaretha das Geständniß der Liebe aus den Händen des verwundeten Werner entgegennehmen und das freiherrliche Veto würde in viel grellerem Lichte dastehen, als so, wo Werner nichts gethan hat, was ihm Dank eintragen mußte, — worauf er seine Werbung im Stillen stützen konnte.

Den letzten Akt durfte Bunge ruhig im Dome St. Peters zu Rom spielen lassen. Szenerie und musikalische Bearbeitung würden alsdann bedeutend dankbarer gewesen sein. Hier mußte Margaretha nach dem Hochamt und der Palestrina'schen Messe Jung Werner wiederfinden und in den Armen der Fürst-Aebtissin zusammenbrechen. Hier mußte (anstatt im Garten des Vatikans, wie Scheffel will,) Papst Innozentius der Elfte eingreifen, durch seine Milde die verworrenen Fäden lösen, die Hände der Liebenden ineinander legen. Die dichterische Licenz, auch den Freiherrn mit im Petersdome erscheinen zu lassen, hätte jedenfalls Bunge eher verziehen werden können, als jener seichte Schluß, welcher ein Meisterwerk deutscher Lyrik verunglimpft. — Auf diese Weise hätte auch der Komponist Gelegenheit gewonnen, am Schlusse des Ganzen mit allen Mitteln des musikalischen Effektes zu arbeiten, anstatt gleich dem Textdichter abzufallen und lau zu werden. — —

Soweit die Betrachtungen über die textliche Behandlung des Stoffes, der, geschickteren Händen anvertraut, bei der Fülle seiner Schönheiten reichlich Gelegenheit geboten haben würde, eine dankbare Oper zu liefern. Wenden wir uns nunmehr der musikalischen Seite des „Trompeter" zu!

Im November 1884 schrieb der Referent einer süddeutschen musikalischen Zeitschrift über die Neßler'sche Oper ein herbes, aber doch im Großen und Ganzen zutreffendes Urtheil. Dasselbe lautete:

„Hier haben wir es mit einer neuen Species von Opern zu thun, mit „der Spekulations-Oper". — Neßler steht der Neuzeit vollständig fern, er wandelt einen Weg, der ihn hinter Lortzing führt. Er schreibt seine Musik für Liedertafeln, Konzertsänger, klebt sie dann nummernweise aneinander und nennt das „Oper". Es ist ein großer Irrthum, dieses Werk als „deutsches Werk" zu bezeichnen. Die musikalische Sprache, die Neßler im „Trompeter" spricht, spricht auch Verdi, ja letzterer spricht diese Sprache noch besser. Wenn man dieses Werk vielleicht deshalb als ein deutsches bezeichnet hat, weil mehrere deutsche Liederkomponisten indirekt als Mitarbeiter angesehen werden können, so ist das eben ein Irrthum. Ich möchte zu diesen unfreiwilligen Mitarbeitern Kücken, Gumbert, Abt und noch ein paar Andere rechnen. Wem heutzutage der Erfolg als das maßgebende Moment bei Beurtheilung einer geistigen Arbeit gilt, der verrechnet sich gerade an dieser Oper total. Die Aufführungen in Leipzig — über 50 an der Zahl — beweisen durchaus noch nicht die Lebensfähigkeit des Werkes selbst. An anderen Orten sprach die Kritik nach der ersten Aufführung des „Trompeters" von Gassenhauern, Bänkelsängerei 2c. — wenn ich nicht irre war es die Dresdener Kritik. — Von anderen Orten liest man, daß diese Oper eine „freundliche Aufnahme" gefunden habe und nach zwei- oder dreimaliger Aufführung verschwunden sei. Der große „Scheinerfolg" muß also in Leipzig an der totalen Geschmacks-Verbildung des theaterbesuchenden Publikums liegen; denn die vollen Häuser waren nicht „ausverschenkt", sondern „ausverkauft". Sollte das Leipziger „Trompeter-Publikum" dasjenige Publikum sein, daß ich in Nr. 3 für so eminent deutsch hielt und dem ich wegen Ablehnung des „Heliantus" so viel Weihrauch streute, so bin ich genöthigt bei Herrn Theaterdirektor Stägemann Abbitte zu leisten. Dann hatte er Recht, er kannte seine Pappenheimer besser, als ich Fremdling.

Auffallend bei dieser Erscheinung in Leipzig war, daß sogenannte Kunstjünger dem Absingen des „Säkkinger Liederbuches" die meiste Aufmerksamkeit schenkten. Was soll aus diesen Kindern werden? Wie mir scheint, trägt Neßler das Bestreben in sich, eine sogenannte „Volksoper" zu schaffen. Schon in seinem „Rattenfänger" hatte mich ein derartiges Gefühl beschlichen. Bis jetzt ist ihm dieser Plan nicht gelungen und gerade im „Trompeter" hat er sich vom „Volksthümlichen" noch mehr entfernt, als dies schon im „Rattenfänger" der Fall war. Ich empfehle den hierher gehörenden Aufsatz von R. Wagner über „Publikum und Popularität" (X. Band der gesammelten Schriften). Das Publikum, d. h. das Volk wird über diese Oper zu Gericht sitzen. Wenigstens hoffe ich, daß der Spruch: „Vox populi, vox dei" in späteren Zeiten nicht dahin abgeändert wird, daß er lautet: „vox populox vox der ox", wie ein Wiener Witzblatt einstens meinte. Mit den Bestrebungen der neudeutschen Schule hat Neßler absolut nichts zu thun, er geht uns Neuerer eigentlich gar nichts an. Der äußere Erfolg des „Trompeters" jedoch und der Umstand, daß dieser „Trompeter" ein „deutsches Werk" genannt wurde, veranlaßte mich Stellung zu diesem Produkte zu nehmen. Den (kunstsinnigen) Leipzigern scheint auch die allzuhäufige Aufführung des „Trompeters" etwas zu viel geworden zu sein; denn in den „Leipziger Neuesten Nachrichten" vom 18. Oktob. (Nr. 291) 1884 findet sich folgender köstliche Vorschlag:

„Eingesandt.“ An unseren Stadt-Theatern ringen „Der Trompeter von Säkkingen“ und „Der Salontyroler“ um den Preis der meisten Aufführungen unter den Novitäten der neuen Saison. Die Abonnenten fangen freilich an, unruhig zu werden. Vorläufig tragen sie indeß ihr Schicksal noch mit Humor, wie nachstehendes Schreiben bezeugt, welches der Theater-Direktion zuging. Dasselbe lautet:

Neues Theater: Sonntag: Der Trompeter von Säkkingen. Montag: Der Salontrompeter. Dienstag: Der Trompeter von Tyrol. Mittwoch: Der Tyroler in Säkkingen. Donnerstag: Der Salon in der Trompete. Freitag: Der Salon von Säkkingen. Sonnabend: Der Trompetentyroler. (Tyrolertrompeter.)

Altes Theater: Sonntag: Der Salontyroler. Montag: Der Tyroler von Säkkingen. Dienstag: Der Salon-Säkkinger. Mittwoch: Der Trompeter im Salon. Donnerstag: Der Säkkinger in Tyrol. Freitag: Der Tyroler in der Trompete. Sonnabend: Der Trompeter von Säkkingen.“

„Es ist im Leben häßlich eingerichtet“, — daß bei den Komponisten gleich auch die Kritiker stehen. Das hätte ich dem „Trompeter“ gegenüber doppelt verschärft gewünscht; in Leipzig geschah es nicht. Hoffentlich besorgen die Kritiker in anderen deutschen Städten die Richtigstellung der Thatsache, daß die Oper „Der Trompeter von Säkkingen“ kein „deutsches Meisterwerk“ sei.“ —

An dieser Kritik hat, soweit sie den finanziellen Erfolg der Oper bespricht, nun allerdings die Zeit Einiges geändert. Bis zur Gegenwart ist Neßler's „Trompeter“ nicht ganz von der Bühne geschwunden, wenngleich sein „Ruhm“ im Aussterben begriffen ist; dafür sind aber einige seiner Melodien in die Hände der Stadtmusikanten, Dilettanten u. A. gewandert, ja sogar bis auf den Leierkasten gekommen. Man mag sich wenden und drehen, wohin man will, überall begegnet man dem sentimentalen Liede: „Behüt' dich Gott, es wär' so schön gewesen.“ Die Stadtpfeifer spielen es in den Bierkonzerten, die Salonlöwen brüllen es mit weinerlichen Gesichtern und widerlichem Affekte in den Familien-Zirkeln oder Abend-Gesellschaften, die Leierkästen wimmern es vor den Häusern und in den Höfen neben Ludolf Waldmann, Kontski und Wely.

Was das in der vorerwähnten Kritik gegen den Kunstsinn des Leipziger Publikums ausgesprochene abfällige Urtheil anlangt, so glauben wir die Bewohner des Pleiße-Athens vor derartigen Vorwürfen in Schutz nehmen zu müssen. Wir selbst haben jahrelang in den Mauern dieser Musikstadt gelebt und beste Gelegenheit gehabt, den Kunstgeschmack seiner Insassen zu prüfen. In Leipzig beherrscht die Künstler- wie die Laienkreise eine gesunde Anschauung, ein hoher Idealismus; sonst würde man diese Stadt nicht noch bis auf die Gegenwart als Metropole der Musik für die ganze Welt bezeichnen,

Richtig ist, daß Neßler hier einen offenbaren Triumph erlebte, als sein „Trompeter“ zum ersten Male über die Bretter des neuen Stadttheaters ging. Man mag aber dabei berücksichtigen, daß, wie bereits erwähnt, Leipzig mit Goldschmidt'schen „Heliantus“-Parfüm verpestet war; im Trompeter dagegen wehte frische Waldluft. — —

Eine gerechte Kritik darf nun allerdings nicht außer Acht lassen, daß Neßler vielfach auf Kosten seines unverzeihlich schlechten Text-Lieferanten gesündigt hat. Sehen wir also von den hierdurch entstandenen Fehlern ab und betrachten wir ausschließlich die musikalische Seite des Werkes.

Neßler's ganze musikalische Denkweise bewegt sich in einer Vergangenheit, deren Neubelebung für die Kunst absolut belanglos ist. Weil er in der Erfindung des Gedankens nicht originell ist, kann er auch mit Lortzing nicht verglichen werden, sondern rangirt unmittelbar neben jenen „Volkskomponisten“, die seine Partner auf dem Leierkasten geworden sind; — dieses Urtheil wird durch das Bestreben des Komponisten, die Klippe der Trivialität möglichst zu meiden, in Etwas gemildert. — Wenn man behauptet, Neßler stehe den Klassikern nahe, so ist dies unrichtig. Mögen auch einzelne Wendungen an Mendelssohn erinnern, so fehlt zu einem Vergleiche mit diesem Neßler doch der Inhalt. Und der Umstand, daß einzelne Akkorde oder Formen den Klassikern entwendet sind, kann uns noch nicht veranlassen, unseren Tondichter zu denselben zu rechnen.

Ein weiterer großer Fehler der Oper ist, daß dieselbe in musikalischer Hinsicht nicht von einem einheitlichen Gedanken getragen, daß das Wagner'sche Gesetz der Dramatik gänzlich außer Acht gelassen wird und das Ganze wie eine Serie von Liedern und Chören erscheint, welche theilweise sehr ungeschickt zusammengeflickt worden sind. Wir erhalten auf diese Weise das, was der Referent in der oben zitirten Kritik so scharf tadelt, eine dem Singspiel ähnliche Schöpfung, nur daß der eingeflochtene Dialog in Wegfall kommt. Das Lied ist fast die einzige musikalische Form, die zur Verwendung gelangt, und so erweckt die ganze Oper die Vermuthung, Neßler habe aus einem von ihm früher komponirten Lieder-Cyklus jener köstlichen Dichtungen Scheffel's seine Oper „Der Trompeter von Säkkingen“ gemacht, indem er einen dürftigen verbindenden Text zwischen die einzelnen Gesänge legen ließ. Für diese Annahme spricht z. B. auch jene Anekdote, nach

welcher das bekannte Lied: „Behüt' dich Gott" — gar nicht von Neßler stammt. Der Komponist desselben soll vielmehr ein junger Straßburger Student gewesen sein, den unser Autor in einer musikalischen Abendgesellschaft traf, gelegentlich deren eben jene Weise vorgetragen wurde. Neßler hatte entzückt gefragt, ob es ihm gestattet sei, dieses Lied als sein geistiges Eigenthum zu verwerthen, worein der junge Bruder Studio gern willigte. — Diese Manier erinnert uns an ein ähnliches Verfahren, das ein Berliner Operetten-Komponist einschlug: Derselbe erschien eines Morgens bei dem Verfasser dieses Buches mit einer großen Partitur unter dem Arme: „Hier haben Sie die Musik zu meiner neusten Operette; würden Sie mir wohl einen Text zu derselben niederschreiben?" —

Eigenartig spekulativ ist auch die Art, in welcher Neßler die Trompete ausnutzt und derselben neben dem Gesang eine dominirende und konzertirende Stellung einräumt. Das muß Jedermann unangenehm berühren. An den mit erstaunlichem Raffinement bewerkstelligten Effekten kann nur ein naives, leicht zufriedengestelltes Gemüth hängen; diejenigen, welche in ihrem Urtheile etwas tiefer eindringen, werden über diese Kunststückchen lächeln müssen. Die Trompete tritt zumeist auch da in Thätigkeit, wo Jung Werner weilt; — nicht allein im Heidelberger Schloßhof, wo der junge Studio der Kurfürstin ein Ständchen bringt, nicht allein in jener Szene, in welcher ihr melodischer Schall vom Rhein herauf in das Zimmer des Freiherrn dringt und elektrisirend auf den Alten wirkt, — nein, überall da, wo sich ein kleines Plätzchen für ein obligates Trompeten-Solo fand. Am Unangenehmsten wirkt dieser abscheuliche Mischmasch im letzten Akte bei dem Chore: „Liebe und Trompetenblasen." — Hier läßt Neßler den Chor zwei Takte singen und versieht dann die folgenden zwei Takte des Orchester mit einem geradezu unangenehm trivialen Trompeten-Schnörkel, der allem ästhetischen Gefühl in's Gesicht schlägt. Diese Spielereien sind entschieden zu verdammen; sie erinnern allzusehr an den Jahrmarkt oder die Kunstreiter-Buden.

Man sieht daraus, daß Neßler den Willkürlichkeiten seines Textdichters Bunge noch weitere hinzufügt. Er thut es auf Kosten des Effektes, — nein, einer seichten Effekthascherei, und erhöht auf diese Weise nicht die dramatische Wirkung des Ganzen, sondern das Gefühl des Unwillens über die Viktor Scheffel angethane Vergewaltigung.

— Seine Melodik hat einen einzigen Vorzug, — sie ist flüssig. Aber der tiefe Gehalt mangelt ihr gänzlich und — flüssig in diesem Sinne sind auch Ludolf Waldmann, Spindler, Jungmann und andere Gewährsmänner für Backfischchen. Von einem Charakter seiner Musik kann man hier ebenso wenig reden, wie von einem Charakter seiner Oper. Alles ist leicht konzipirt, leicht hingeworfen; ob es zur Situation paßt oder nicht, ist gleichgültig. Ein Aufschwung zum Energischen oder gar zum Großen ist gänzlich ausgeschlossen, dazu reicht das Können Neßler's nicht hin.

Wie sich augenblicklich das Leipziger Publikum zum „Trompeter von Säkkingen" stellt, wissen wir nicht. In Berlin hält sich das Werk nur auf dem Repertoire des Opernhauses, weil die Provinzler das vielbesprochene Wunder-Opus auch einmal sehen wollen. Das Metropolitan-Opera-House in New-York hat ebenfalls die Oper für die Saison 1889/90 auf's Repertoire gesetzt. Das ist wohl mehr Yankee-Spekulation, als künstlerische Ueberzeugung. — Der Beifall gelegentlich der Premièren in Leipzig war ein frenetischer. Wieder und immer wieder mußte der Tondichter vor dem Vorhange erscheinen und durch Verbeugungen danken. Nun, außer den bereits angeführten Gründen wirkte nicht zum Mindesten die großartige Ausstattung und die mustergiltige Wiedergabe. Jung Werner's Rolle lag in den Händen Schelpers, diejenige der Margaretha-Maria in den Händen von Magdalene Jahns; den Freiherrn gab Grengg, die Base Frau Metzler-Löwy. Man kann also aus diesen bewährten Namen einen Schluß auf die Trefflichkeit der Ausführung ziehen. — —

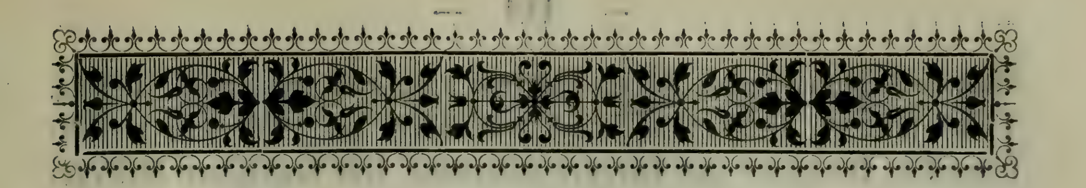
Es ist nicht zu leugnen, daß die Kreise des großen Publikums von einer lebhaften Sympathie für den Neßler'schen „Trompeter" beherrscht werden. Warum? — Weil die Melodien „gefällig" sind, weil sie Jedermann ohne Beschwerden verdauen kann. Nun, es giebt auch Speisen, welche angenehm schmecken, den Magen nicht beschweren, — darum aber auch nicht satt machen. Das deutsche Volk soll sein Augenmerk nicht dieser Musik zuwenden, von der es nichts profitiren, von der es nur im Augenblicke des Anhörens eine leichte nicht nachhaltige Befriedigung fühlen kann. Wenn das Volk nicht Komponisten maßregelt, welche ihm unzuträgliche Kost bieten, dann stellt es spekulativen Geistern einen Freibrief für seichtes Schaffen aus. Diesen

Ansichten ist aber der Deutsche nie hold gewesen; er wird es auch in Zukunft nicht sein. Die Meinung, die Oper: „Trompeter von Säkkingen" sei ein Meisterwerk deutscher Kunst, kann nur als eine völlige Geschmacks-Verirrung angesehen werden. Inwieweit die öffentliche Kritik dazu beigetragen hat, diesen Irrthum gewissenlos zu bestärken und Reklame für ihre Zwecke zu machen, bleibe unerörtert. Der Theil der Presse, welcher es mit seinen Lesern gut meint und deren Vertreter wirkliche Kunst-Ideale im Herzen tragen, werden unseren Ansichten beipflichten.

* * *

Für diejenigen unserer Leser, welche auf historische Angaben Gewicht legen und sich für das Leben und weitere Wirken Neßlers interessiren, fügen wir die wenigen biographischen Bemerkungen an:

Viktor Ernst Neßler ist am 28. Januar 1841 zu Baldenheim bei Schlettstadt im Elsaß geboren. Er studirte anfänglich in Straßburg Theologie, beschäftigte sich aber nebenbei lebhaft mit Musik und genoß bei Th. Stern Kompositions-Unterricht. Der Erfolg seiner Operette „Fleurette", welche 1864 mit großem Erfolge in Straßburg aufgeführt wurde, bewog ihn, der Theologie zu entsagen und sich gänzlich der Musik zu widmen. Unter Hauptmanns Leitung vollendete er seine musikalische Ausbildung. Er siedelte von Straßburg nach Leipzig über und übernahm hier die Direktion mehrerer Gesang-Vereine, für welche er eine Reihe von Chorgesängen komponirte („Der Blumen Rache", „Das Grab am Busento", „Gesang zu Pfingsten" u. A. m.). Im Jahre 1867 übergab er die Oper: „Die Hochzeitsreise" der Oeffentlichkeit; 1868 beendete er „Nachtwächter und Student", 1869 den „Alexandertag", 1876 „Irmingard" und die romantische Zauberoper: „Dornröschens Brautfahrt". Doch erst durch die große romantische Oper: „Der Rattenfänger von Hameln", welche im März 1879 am Leipziger Stadttheater zum ersten Male in Scene ging, errang er einen größeren Erfolg. — Im Jahre 1870 war Neßler Chordirektor am Leipziger Stadt-Theater geworden, 1879 Musikdirektor am Carola-Theater ebendaselbst. Nach den Erfolgen seines „Trompeter von Säkkingen" hat er seinen dauernden Wohnsitz wieder in seiner Geburtsstadt Straßburg genommen und komponirt weiter.



Josef Rheinberger.

„Verachtet mir die Meister nicht,
Und ehrt mir ihre Kunst!"
Meistersinger von Nürnberg.

Ein selten glückliches Künstler-Talent, dem die Musen bereits in der Jugend ihre Huldigungen entgegenbrachten, ist Josef Rheinberger, der Kapellmeister an der Allerheiligen Hofkapelle in München. Mit diesem hohen Talente verbindet sich eine urgewaltige Schaffenskraft und eine ernste, geniale Auffassung der Kunst, der er sein Leben geweiht. Rheinberger und der greise Lachner [1]) sind augenblicklich für das Isar-Athen die ältesten und unerschütterlichsten musikalischen Grundpfeiler und Stützen. Beide haben das Kunstleben unter dem geistvollen Ludwig II. aufblühen sehen, Beide selbstthätig (wenn auch von verschiedenen Gesichtspunkten aus!) mit eingegriffen, um die Bayern-Hauptstadt zu dem zu machen, was sie ist, zu einer Metropole der Kunst, die gleichberechtigt neben Leipzig, Berlin und Dresden stehen darf.

Es ist eine eigenartige Erscheinung, die aber durch ihre regelmäßige Wiederkehr etwas Typisches gewinnt, daß der Süddeutsche und namentlich der Bayer bei heiterster und sorgenlosester Lebens-Auffassung in Rücksicht auf die Kunst eine ernste, fast schwermüthige Seite herauskehrt und hierbei mit einer Zähigkeit beharrt, die man nie hinter seinem sanguinischen Temperamente gesucht haben würde. Diese eigenartigen Gegensätze müssen um so mehr verwundern, wenn man die leichtlebige, beinahe leichtsinnige Kunst-Auffassung betrachtet, welche z. B. die Italiener an den Tag legen, deren Reich doch nur einige geographische Grade weiter südlich beginnt. Trennt auch beide Völkerschaften die riesige Mauer der Alpen, sowie nationale und

1) Leider hat unterdessen der Tod Lachner vom Leben abberufen. D. Verf.

Stammes-Unterschiede, so ist doch ein Vergleich recht wohl zulässig. Dabei fällt der Preis ohne Frage dem Bayer zu. Wie jene wolkenumhüllten Berggipfel und schroffen Abgründe, jene brausenden Gebirgswasser und dunklen Föhren des herrlichen Bayernlandes auf jedes empfängliche Gemüth einen nachhaltigen Eindruck machen, in welchem tiefpoetischer Ernst vorwiegt und prädominirt, — ebenso hat der Bayer als getreues Kind seines Landes, als Abbild der ihn umgebenden Natur neben aller südlichen Lebhaftigkeit einen Hang für das Serieuse. Das heiße Blut, das in seinen Adern rollt, macht ihn nur empfänglicher, als die Norddeutschen, nicht leichtsinnig, wie die Italiener. — —

Rheinberger, eines der begnadetsten Kinder dieses köstlichen Südens, wurde als der jüngste Sohn des fürstlich Liechtenstein'schen Rentmeisters Peter Rheinberger am 17. März 1839 in Vaduz geboren. Nicht allein die Pflege der Musik innerhalb seiner Familie, sondern die seltsame Harmonie zwischen dem poetischen Temperament, der Natur seines Heimathlandes und jener Kunst der Töne, wie sie im Elternhause betrieben wurde, zeitigten ein frühreifes Talent. Bereits im fünften Lebensjahre erregte der kleine Joseph durch seine hohe musikalische Begabung derartig das Interesse des Klavierlehrers seiner ältesten Schwester, daß dieser ihn unter seine Leitung nahm und regelmäßig unterrichtete. Der Mann verstand es, die in der Kinderseele schlummernden Fähigkeiten zu wecken und zu pflegen. Als der Knabe *sieben* Jahre alt war, erhielt er seine erste wirkliche Anstellung als Organist der Ortskirche zu Vaduz. Diese vornehmlich geistliche Richtung, welche der geniale Flug des jugendlichen Musikers nahm, ist für die ganze spätere Kompositionsweise Rheinberger's maßgebend gewesen. Er bevorzugte die *kirchliche Musik*. — Im Jahre 1847 trat er bereits mit einer dreistimmigen Messe (mit Orgelbegleitung) als Tondichter an die Oeffentlichkeit; das Werk wurde zur großen Freude des kleinen Autors in der heimischen Kirche aufgeführt und lenkte die Aufmerksamkeit auf dieses Wunderkind, dem es glücklicherweise nicht so erging, wie vielen seiner Kollegen. — Ueber dieses Wunderkinderthum ließen sich ganze Bücher vollschreiben; jedem ernsten Künstler muß sein durchschnittliches Treiben verhaßt sein, und man weiß, wie sich Franz Liszt der Aufnahme Carl Tausig's anfänglich gegenüberstellte, wie er zu wiederholten Malen seiner Ab-

neigung vor dieser „Seuche" unter der Jugend Ausdruck verlieh. Er hatte völlig Recht. In unserer Zeit des Akrobaten- und Jongleur-Auftretens unterscheidet sich ein musikalisches Wunderkind nicht viel von seinen Kollegen aus der gymnastischen Fakultät. Ein Unternehmer (dort Zirkus-Direktor) entdeckt das Talent, dressirt es für die Oeffentlichkeit, führt es in allen großen Zirkeln zum allgemeinen Staunen des Publikums vor und füllt sich mit den glänzenden Einnahmen die Tasche. Mit einem Male bleibt sein Wunderkind im zehnten oder zwölften Lebensjahre mitten in seiner verfrühten künstlerischen Weiter-Entwickelung stehen, jeder Versuch zur Fortsetzung der Dressur ist unmöglich. Diese allmählich sich einstellende Gewißheit mahnt den Unternehmer zur Eile. Um möglichst Viel noch mitzunehmen, wird das Kind von einer Stadt zur anderen gejagt. Gefällt es in maßgebenden musikalischen Kreisen nicht mehr, weil der Standpunkt künstlerischer Vollendung, auf dem es steht, mit seinem zunehmenden Alter immer weniger kontrastirt, so wird die Provinz unsicher gemacht. Endlich, wenn auch Kyritz und Posemuckel sich nicht mehr begeistern können, wird der sechszehnjährige Knabe, der erst jetzt in sein Leben eintreten sollte, als abgelebtes, nervöses, übersättigtes Wesen bei Seite gelegt; der gewissenlose Unternehmer hat ihn ausgesogen und sucht nach einem neuen Talente. — Das ist das Schicksal der meisten Wunderkinder, vor dem der junge Josef Rheinberger bewahrt blieb.

Sein Vater verstand als Urtypus eines kleinstädtischen, eingefleischten Bureaumenschen nichts von Musik, er stand dieser Kunst sogar feindlich gegenüber; das Talent des Sohnes erfüllte ihn daher mit ernsten Bedenken. Den Wunsch desselben, die Musik zum Lebensberufe zu erwählen, schlug er rundweg ab und entzog ihm jeden weiteren Unterricht, damit jene „gefährliche Neigung" nicht weitere Nahrung erhielte. Ein Freund des alten Rheinberger, der Kameralbeamte Schrammel aus dem nahe gelegenen Städtchen Feldkirch, ein begeisterter Musikfreund, bewog ihn endlich nach vielem Reden dazu, das ausgesprochene Talent des Sohnes zu berücksichtigen und ihm weiteren Unterricht ertheilen zu lassen. Schrammel, der selbst ein tüchtiger Violinspieler war, nahm Josef in sein Haus und übergab denselben mit Zustimmung seiner Eltern dem Chordirektor von Feldkirch zur Unterweisung im Generalbaß. Rheinberger blieb

8*

zwei volle Jahre im Hause Schrammel's, behielt aber sein Amt als Organist bei und begab sich allsonntäglich zu Fuße nach Vaduz, um hier seiner Amtspflicht zu genügen. In den Jahren 1850/51 weilte er wieder in seinem Elternhause, bis ihn sein Vater im Oktober 1851 an das damals berühmte Franz Hauser'sche Konservatorium nach München brachte. Hier unterwies ihn im Klavierspiel Julius Emil Leonhard, im Orgelspiel Herzog, in der Theorie der Musik der Münchener Bibliothekar Julius Josef Meier.

Daß es dem talentirten Jüngling bald gelang, sich die allgemeine Liebe und Achtung seiner Lehrer zu gewinnen, bedarf keiner Betonung. Im Jahre 1854 verließ er die Hauser'sche Musikschule nach Ablegung seiner Abgangs-Prüfung und verblieb bis 1859, theils komponirend, theils stundengebend, in München. Als in diesem Jahre Leonhard seine Stellung in der Bayern-Hauptstadt aufgab und ein Lehrer-Amt am Dresdener Konservatorium annahm, bewarb sich Rheinberger um die vakante Stelle seines ehemaligen Lehrers und erhielt dieselbe. Ein Jahr später vertauschte er diese mit dem Posten als Lehrer der Komposition. Als Hauser, der im Auftrage König Ludwig I. zur Gründung seiner Musikschule 1846 von Wien nach München berufen war, im Jahre 1865 wegen der durch Wagner und Bülow erfolgten Neugründung eines Konservatoriums pensionirt worden war, trat Rheinberger als Solo-Repetitor an das Königliche Hoftheater. In dieser Zeit entstanden die meisten der zahlreichen Kompositionen unseres Meisters, vor allen Dingen seine dramatischen Werke. Bei der nahen Berührung, in welche ihn seine Stellung mit Dirigenten, Orchester, Darstellern und Tondichtern brachte, ist dies nicht zu verwundern. Wir haben als beste dramatische Schöpfungen dieser Periode hervorzuheben: Die Musik zu Calderon's: „Der wunderthätige Magnus" (das Werk wurde unter des Komponisten eigener Leitung am Hoftheater zu wiederholten Malen mit großem Beifall aufgeführt), zu Raimunds: „Die unheilbringende Krone"; ferner die romantische Oper: „Die sieben Raben" (Text von Bam), welche am 23. Mai 1869 unter lebhaftestem Applaus, vom Komponisten dirigirt, am nämlichen Kunst-Institute in Szene ging. — Im Jahre 1864 wurde Rheinberger Direktor des Münchener Orchester-Vereins, als dessen Repetitor er bereits seit 1854, wo sich der Verein gegründet hatte, fungirte.

Die für das Leben unseres Tondichters bedeutsamsten Ereignisse fallen in das Jahr 1867, nämlich die Verleihung des Professorentitels durch König Ludwig II., seine Anstellung als Lehrer des Orgelspiels und der Komposition an der durch Bülow neu gegründeten Königlichen Musikschule und seine Verheirathung mit Fanny von Hofnaas, einer bekannten, geistvollen Dichterin, welche unter vielen anderen Werken als bestes ihre „Gedichte“ 1882 in einem Münchener Verlage herausgab. [2])

Bereits gelegentlich der Essays über Richard Wagner und Hans von Bülow (s. Band I der „Tondichter“) ist von der Errichtung der Münchener „Musikschule zur Begründung eines musikalischen, deutschen Styl's“ gesprochen worden. Bülow war im Jahre 1864 dem Rufe Wagner's nach München gefolgt, wo die beiden Kunstgenie's — streitbare Mannen, wie sie es waren! — eine gewaltige Bewegung in den Kunst-Verhältnissen der bayrischen Hauptstadt hervorriefen (der damals auch Franz Lachner weichen mußte). 1865 ging, von Bülow einstudirt und dirigirt, Wagner's Oper „Tristan und Isolde“, die man bisher für unaufführbar gehalten hatte und die sich unter seiner Einwirkung und Leitung zu einer Muster-Aufführung gestaltete, auf dem Hoftheater in Szene, — eine der größten Thaten Bülow's. Zu Ende des Jahres 1866 kehrte dieser Meister nach Basel zurück, gab daselbst einigen Unterricht, veranstaltete Trio- und Solokonzerte und ließ sich in den Städten der Umgebung hören, bis ihn König Ludwig II., dessen Vorspieler er vorher gewesen war, 1867 definitiv nach München berief und ihn in seiner Königlichen Huld, die jeden ächten Künstler unterstützte, schnell nacheinander zum ersten Kapellmeister der Hof-Oper und -Konzerte, sowie zum Direktor der von Wagner gegründeten Königlichen Musikschule berief. Das Institut bedurfte einer durchgreifenden Organisation durch einen Fachmann; daß Bülow bei seinem organisatorischen Talent diese Aufgabe gelang, ist nicht zu verwundern. So verdankt die Münchener Musikschule eigentlich ihm allein ihre Geburt und Lebensfähigkeit.

---

2) Rheinberger hat auch die Poesien seiner Gattin musikalisch verwerthet; außer manchem Liede nennen wir sein op. 145 „Montfort“, eine Rheinsage (Text von Fanny von Hofnaas) für Soli, Chor und Orchester, erschienen im Verlage von Forberg-München.

Was Rheinberger, der also in demselben Jahre, in welchem Bülow seine große Aufgabe bewältigt hatte, den Ruf an das Institut erhielt, diesem war und noch ist, beweist die große Anzahl trefflicher Künstler, die speziell aus seiner Schule hervorgingen.[3]) An Auszeichnungen hat es dem Meister nicht gefehlt. 1877 wurde er zum Kapellmeister an der Allerheiligen Hofkapelle ernannt, eine Stellung, die er augenblicklich noch verwaltet. —

Ueber die Geschehnisse seit dem Jahre 1877 lassen wir Rheinberger selbst reden. Derselbe schrieb, als Verfasser dieses Buches wegen Durchsicht des Verzeichnisses seiner Werke und Angabe der wichtigsten Geschehnisse aus den letzten Jahren seines künstlerischen Lebens mit ihm in nähere Beziehungen trat, folgende Zeilen:

„München, 27. Oktober 1889.

Sehr geehrter Herr!

Mit Vergnügen komme ich Ihrem Wunsche nach, das Verzeichniß meiner Werke zu vervollständigen, und füge noch überall den betreffenden Verleger bei; — die falschen Daten sind ebenfalls richtig gestellt.

An Kunstreisen habe ich seit 1877 wenig geleistet, es wäre etwa meine Reise im Oktober 1883 zur Direktion meines „Christophorus" nach Köln a. Rh. zu erwähnen. —

An Orden besitze ich: Das Ritterkreuz I. Classe des bayrischen St. Michaels-Ordens, das Ritterkreuz des päpstlichen St. Gregor-Ordens, sowie des bayrischen Maximilians-Ordens für Kunst und Wissenschaft. Auch bin ich Mitglied der Königlichen Akademie der Künste in Berlin.

Vielleicht finden Sie es erwähnenswerth, daß obengenanntes Oratorium oder Legende: „Christophorus" bei drei Musikfesten (Düsseldorf, Breslau und Görlitz) zur Aufführung kam.

Ich sehe Ihrem Buche mit höchstem Interesse entgegen und zeichne in vorzüglicher Hochachtung

Ihr ergebenster
Josef Rheinberger
K. Hofkapellmeister und Professor." —

3) Wir nennen als hauptsächlichste und beste derselben: Louise Adolphe Le Beau, Cavallo, Fritz Hohenegg, Cyrill Kistler, Hans Kößler, Dr. Kliebert, Oskar Merz, Podbertzky, Ph. Wolfrum u. A. m.

Im Anschlusse hieran lassen wir zunächst ein genaues Verzeichniß der bis zum Abschlusse dieses Buches erschienenen Tondichtungen Josef Rheinberger's folgen: [4])

Ohne Opuszahl herausgegeben.

1. „**Die Jagd**", Impromptu für Klavier (Augener).
2. „**Ave Maria**" für Sopran mit Orgel (Leuckart).
3. **Romanze** für Sopran mit Harfe (Kistner).
4. „**Carmina sacra**", religiöse Gesänge mit Orgel (Seiling).
5. **Bearbeitung** der Goldberg'schen **Variationen von Seb. Bach** für zwei Klaviere (Kistner).

Mit Angabe der Opuszahl erschienen:

op. 1. **Vier Klavierstücke** (Peters).
op. 2. **Fünf vierstimmige Lieder** (Fritzsch).
op. 3. **Sieben Lieder** mit Klavierbegleitung (Schott).
op. 4. **Fünf Lieder** mit Klavierbegleitung (Schott).
op. 5. **Drei kleine Klavierstücke**: Die Jagd, Impromptu. — Toccatina. — Fuge (Breitkopf & Härtel).
op. 6. **Drei Studien** für Klavier (Fritzsch).
op. 7. **Drei Charakterstücke** für Klavier (Fritzsch).
op. 8. „**Waldmärchen**" für Klavier (Fritzsch).
op. 9. **Fünf Studien** für Klavier (Fritzsch).
op. 10. „**Wallenstein**". Eine Sinfonie für großes Orchester (Fritzsch).
op. 11. **Klavierstücke** (daraus Nr. 4: Allegretto capriccioso. Kistner).
op. 12. **Toccata** für Klavier (Falter & S.).
op. 13. **Tarantella** zu 4 Händen für Klavier (Fritzsch).
op. 14. 24 **Präludien in Etüdenform** für Klavier (Fritzsch).
op. 15. **Duo für zwei Klaviere** (Fritzsch).
op. 16. „**Stabat mater**" für Soli, Chor und Orchester (Fritzsch).
op. 17. **Zwei 4stimmige Balladen mit Klavier** (Simrock).
op. 18. **Ouvertüre zur „Zähmung der Widerspänstigen"** (Fritzsch).
op. 19. **Toccatina** für Klavier (Fritzsch).
op. 20. „**Die sieben Raben**". Romantische Oper in 3 Akten (Fritzsch).
op. 21. „**Wasserfee**" zu 4 Singst. mit Klavierbegl. (Fritzsch).
op. 22. **Vier Lieder** mit Klavier (Fritzsch).
op. 23. **Fantasiestück** (H-moll) für Klavier (Fritzsch).
op. 24. „**Vier Lieder des Gedächtnisses**" zu 4 Stimmen (Fritzsch).
op 25. „**Lockung**" zu 4 Stimmen mit Klavier (Fritzsch).
op. 26. **Sieben Lieder** mit Klavierbegleitung (Fritzsch).
op. 27. **Erste Sonate in C-moll** für Orgel (Fritzsch).
op. 28. **Vier Humoresken** für Klavier (Rob. Forberg).
op. 29. „**Aus Italien**". Drei Klavierstücke (Forberg).
op. 30. **Sieben Stücke aus dem „Wunderthätigen Magus"** zu 4 Händen (Fritzsch).
op. 31. **Fünf vierstimmige Lieder** (Fritzsch).
op. 32. „**Tochter des Jairus**". Kinderkantate (Chr. Werner).

---

4) Die den einzelnen Werken in Parenthese beigefügten Namen geben die Verleger an, bei denen die betr. Tondichtungen erschienen sind.

op. 33. Präludium und Fuge zum Konzert-Vortrag (Fritzsch).
op. 34. Trio für Pianoforte, Violine und Cello in D-moll (Siegel).
op. 35. Hymne für Frauen-Chor und Harfe (Siegel).
op. 36. Neun vierhändige Stücke a. d. „Unheilbringenden Krone" (Fritzsch).
op. 37. „Der arme Heinrich", komisches Singspiel in Versen für Kinder (Schmid).
op. 38. Klavier-Quartett in Es-dur (Fritzsch).
op. 39. Sechs Tonstücke in fugirter Form für Pianoforte. 6 Hefte (Forberg).
op. 40. Fünf Motetten zu vier Stimmen (Seitz).
op. 41. „Zeiten und Stimmungen", 7 Lieder mit Klavierbegl. (Siegel).
op. 42. Etüde und Fugato für Klavier (Schmid).
op. 43. Capriccio gioccoso für Klavier (Siegel).
op. 44. Drei Männerchöre (Forberg).
op. 45. Zwei Klavier-Vorträge (Scherzoso und Capriccio) über ein Thema von Händel. 2 Hefte (Forberg).
op. 46. „Zur Feier der Charwoche". Passions-Musik für vierst. Chor mit Orgelbegl. (Forberg).
op. 47. Sinfonische Sonate für Klavier in C-dur (Forberg).
op. 48. Vier deutsche Männergesänge für Männer-Chor: Schlachtgebet. — Einem Todten (Forberg).
op. 49. Zehn Orgel-Trios (Forberg).
op. 50. „Das Thal von Espingo", Ballade von P. Heyse, f. Männer-Chor und großes Orchester (Fritzsch).
op. 51. Improvisation über ein Thema a. d. „Zauberflöte" f. Klavier (Forberg).
op. 52. „Im neuen Frühling", fünf vierst. Lieder (Schott).
op 53. Drei Klavier-Vorträge (Breitkopf & Härtel).
op. 54. Vier Hymnen für Sopran und Orgel (Simrock).
op. 55. „Liebesleben". Acht Lieder mit Klavierbegl. (Forberg).
op. 56. „Die Nacht", f. 4 Singstimmen, Streich-Instrumente und Klavier (Gotthardt).
op. 57. „Wache Träume", sieben Lieder mit Klavierbegl. (André).
op. 58. Sechs Hymnen zu 4 Stimmen (Hofmeister).
op. 59. „Zum Abschied", Studie für Klavier (Breitkopf & Härtel).
op. 60. Requiem für Chor, Soli und Orchester (Schott).
op. 61. Thema mit Veränderungen, Studienwerk für Klavier (Hofmeister).
op. 62. Messe für eine Singstimme mit Orgel (Werner).
op. 63. „Am Walchensee". Acht Lieder zu 4 Stimmen (Breitkopf & Härtel).
op. 64. „Maitag". Ein lyrisches Intermezzo für 5 dreistimmige Frauen-Chöre mit Klavierbegl. (Cranz).
op. 65. Fantasie-Sonate für Orgel (Aibl).
op. 66. Drei Vortrags-Studien für Klavier (Simrock).
op. 67. Sechs Präludien für Klavier (Cranz).
op. 68. Sechs Tonstücke in fugirter Form. 6 Hfte (Forberg).
op. 69. Drei geistliche Gesänge zu 5—6 Stimmen (Simrock).
op. 70. „Thürmers Töchterlein", komische Oper in 4 Akten (Cranz).
op. 71. „König Erich", Ballade für 4 Stimmen mit Klavierbegl. (Simrock).
op. 72. „Aus den Ferientagen", 4 vierhändige Stücke für Klavier (Präger & Meyer).
op. 73. Fünf Männer-Chöre (André).

op. 74. „**In der Zechstube**", 5 heitere Gesänge f. Männer=Chor. 2 Hfte (André).
op. 75. **Zwei vierstimmige Gesänge** mit Klavierbegl. (Simrock).
op. 76. „**Toggenburg**", **ein Romanzen-Cyklus** für Soli, Chor und Klavier (Präger & Meyer).
op. 77. **Sonate für Cello** und Klavier (André).
op. 78. **Drei Klavierstücke** (Präger & Meyer).
op. 79. **Fantasie** (Präludium, Intermezzo und Fuge) f. Klavier zu 4 Händen oder Orchester (André).
op. 80. „**Liebesgarten**". Fünf vierstimmige Lieder (Forberg).
op. 81. „**Die todte Braut**". Romanze f. Mezzosopran=Solo, Chor und Orchester (Siegel).
op. 82. **Quintett** in A-moll (Forberg).
op. 83. „**Missa brevis**" in D-moll, vierstimmig (Forberg).
op. 84. **Requiem** in Es, vierstimmig (Siegel).
op. 85. „**Aus dem Sängerleben**". 7 vierstimmige Männer=Chöre (Siegel).
op. 86. **Vier epische Gesänge** für 4 Männerstimmen (Forberg).
op. 87. **Sinfonie** in F-dur für großes Orchester (André).
op. 88. **Pastoral-Sonate** für Orgel (Forberg).
op. 89. **Streich-Quartett** in C-moll (Leuckart).
op. 90. „**Vom Rheine**". Sechs Männer=Chöre (Präger & Meyer).
op. 91. „**Johannisnacht**" f. Männer=Chor m. Klavierbegl. (Forberg).
op. 92. **Sonate für Cello** und Klavier in C (André).
op. 93. **Thema mit Veränderungen** für 2 Violinen, Viola und Cello (Forberg).
op. 94. **Konzert für Klavier** mit Orchester in As-dur (Schott).
op. 95. „**Mummelsee**" und „**Maienthau**", vierstimmig mit Klavier=begleitung (Forberg).
op. 96. **Drei Hymnen** für dreistimmigen Frauen=Chor mit Orgel (Forberg).
op. 97. „**Klärchen auf Eberstein**", Ballade für Soli, Chor und Orchester (Kistner).
op. 98. **Vierte Orgel-Sonate** in A-moll (Forberg).
op. 99. **Sonate** in Des für Klavier (Forberg).
op. 100. „**Fahrende Schüler**". 7 Lieder für Männer=Chor. 2 Hfte. (Forberg).
op. 101. **Drei Vortrags-Studien** (Capriccio, Toccatina u. Etüde) für Klavier (Aibl).
op. 102. „**Wittekind**". Ballade für Männer=Chor mit Orchester (Forberg).
op. 103. **Drei Duette** für Sopran und Baß mit Klavierbegl. (Schott).
op. 104. **Toccata** in E-moll für Klavier (Aibl).
op. 105. **Sonate für Violine und Klavier** in E-moll (Kistner).
op. 106. **Zwei vierstimmige Gesänge** mit Orchester (Forberg).
op. 107. **Fünf Hymnen** für gemischten Chor (Forberg).
op. 108. „**Am Strom**". Sechs vierstimmige Lieder (Kistner).
op. 109. **Messe** für Doppel=Chor in Es (Aibl).
op. 110. **Ouvertüre zu „Demetrius"** für großes Orchester (Forberg).
op. 111. **Fünfte Orgel-Sonate** in Fis-dur (Kistner).
op. 112. **Trio** für Klavier, Violine und Cello in A (Kistner).
op. 113a. **Pianoforte-Studien** für die linke Hand allein: Capriccio, Minuetto u. Fughetta.
op. 113b. **Dieselben**: Masurek, Romanze und Gavotte (Aibl).
op. 114. **Quintett** in C-dur für Klavier und Streichinstr. (Kistner).

op. 115. **Toccata** in C-moll für Klavier (Forberg).
op. 116. „**Seebilder**“, vier Männer-Chöre (Forberg).
op. 117. **Messe** zu vier Stimmen in F-dur (Forberg).
op. 118. **Sechs zweistimmige Hymnen** mit Orgelbegl. (Forberg).
op. 119. **Sechste Orgel-Sonate** in Es-moll (Kistner).
op. 120. „**Christophorus**“. Legende für Soli, Chor und Orchester (Kistner).
op. 121. **Trio** für Klavier, Violine und Cello in B (Forberg).
op. 122. **Sonate** in C-moll zu 4 Händen (Forberg).
op. 123. 24 **Fughetten** für Orgel (Kahnt).
op. 124. **Acht Lieder** (daraus: Wanderlieder, — Alpen-Andacht) zu 4 Stimmen (Siegel).
op. 125. „**Aus deutschen Gauen**“. Sieben Männer-Chöre (Kistner).
op. 126. **Messe** für dreistimmigen Frauen-Chor in A-dur (Werner).
op. 127. **Siebente Orgel-Sonate** in F-moll (Kistner).
op. 128. **Vier elegische Gesänge** für eine Singstimme mit Orgelbegl. (Kistner).
op. 129. **Drei italienische Gesänge** für eine Altstimme mit Klavierbegleitung (Aibl).
op. 130. „**Aus Westphalen**“. Sechs Gesänge für Männer-Chor (Forberg).
op. 131. **Sechs Gesänge** für vier Frauenstimmen (Forberg).
op. 132. **Achte Orgel-Sonate**[5]) in E-moll (Forberg).
op. 133. **Vier sechsstimmige Motetten** für Kirche u. Konzert (Forberg).
op. 134. **Oster-Hymne** für 8 Stimmen (Doppel-Chor mit untergelegtem Klavier-Auszuge. Forberg).
op. 135. **Sonate** für **Pianoforte** in Es-dur (Kistner).
op. 136. „**Aus verborgenem Thale**“. Vierzehn Gesänge f. 1 Singst. mit Klavier (Forberg).
op. 137. **Orgel-Konzert** mit Orchester in F (Kistner).
op. 138. „**Stabat mater**“ für Chor, Streich-Orchester und Orgel (Seiling).
op. 139. **Nonett** für Blas- und Streich-Instrumente (Kistner).
op. 140. **Fünf Hymnen** für gemischten Chor und Orgel (Kistner).
op. 141. „**Aus fränkischen Landen**“. 6 Lieder und Gesänge für Männer-Chor (Forberg).
op 142. **Neunte Orgel-Sonate** in B-moll (Forberg).
op. 143. „**Rosen von Hildesheim**“. Ballade für Männer-Chor und Blech-Orchester (Kistner).
op. 144. **Drei Wettgesänge** (Frühling, Landsknechtlied und Herbstgesang) für Männer-Chor (Forberg).
op. 145. „**Montfort**“. Eine Rheinsage von F. v. Hofnaas f. Soli, Chor und Orchester (Forberg).
op. 146. **Zehnte Orgel-Sonate** in H-moll (Forberg).
op. 147. **Streich-Quartett** in F-dur (Leuckart).
op. 148. **Elfte Orgel-Sonate** in D-moll (Forberg).
op. 149. **Suite** für Orgel, Violine und Cello (Kistner).
op. 150. **Sechs Stücke** (Thema m. Veränderungen, Abendlied, Gigue, Pastorale, Elegie, Ouvertüre) f. Violine u. Orgel (Kistner).
op. 151. **Messe** für gemischten Chor in G-dur (Leuckart).
op. 152. **Liederbuch** (30 Lieder) für Kinder (Oberdörffer).
op. 153. „**Das Zauberwort**“. Singspiel für die jugendliche Welt (Forberg).

5) Daraus Passacaglia bearbeitet für großes Orchester.

op. 154. **Zwölfte Orgel-Sonate** in Des (Forberg).
op. 155. **Messe** für 3 Frauenstimmen u. Orgel in Es (Otto Forberg).
op. 156. **Zwölf Charakterstücke** für Orgel. 2 Hefte (Leuckart).
I. Präludium. — Romanze. — Canzonetta. — Intermezzo. — Vision.
II. In memoriam. — Pastorale. — Klage. — Abendfriede. — Passacaglia. — Trauermarsch.
op. 157. **Sechs religiöse Gesänge** für eine Singstimme mit Orgel (Forberg).
op. 158. vacat.
op. 159. **Messe** in F-moll für 4 Singst. mit Orgel (Leuckart).
op. 160. **„Auf der Wanderung“.** Sieben Männer-Chöre (Forberg).

Die vorstehende Zusammenstellung zeigt, daß Rheinberger zu jenen vielseitigen Genie's gehört, denen kein Gebiet fremd ist. Er pflegte Oper, Sinfonie, Kammermusik, Konzert- und Klavier-Literatur, Chorwerke weltlichen und religiösen Inhalts, Lied-Komposition und Orgel, sodaß man eben von ihm sagen kann: Er ist ein Universal-Genie. Wie aber jeder derartige Charakter trotz eben der universellen Veranlagung doch eine ausgesprochene Neigung durchblicken läßt und dieser vor Allem huldigt, so hat auch bei Rheinberger die kirchliche Musik (gesanglich wie instrumental) eine vornehmliche Berücksichtigung gefunden. Dennoch kann man von den übrigen Werken nicht behaupten, daß sie weniger Talent oder gar Talentlosigkeit verrathen, daß sie dem Triebe, sich überall zu versuchen, entstanden seien, auch wenn der erforderliche Fond fehlt. Vor einem derartigen Vorwurfe sichert den Komponisten seine bereits rühmend hervorgehobene ernste Kunst-Auffassung, jener tiefe, sittliche Kern, der in allen seinen Tondichtungen zu finden ist. Nirgends begegnet man einem Gemeinplatze, nirgends einer unedlen Wendung. Die Gedanken sind echt künstlerisch konzipirt, echt künstlerisch durchgeführt. In der Ausarbeitung zeigt sich der Meister der Form, der Alles bis in's feinste Detail hinein abrundet und feilt, der tief in die Grundsätze der Harmonie, Instrumentation und des Kontrapunktes eingedrungen ist. Diese innige Vereinigung zwischen schöpferischer Begabung und gediegener künstlerischer Bildung, zwischen Inhalt und Form verrathen einen Schöngeist von seltener Größe, — dem die positiven Kenntnisse nicht mangeln (wie so Manchem, der sich Schöngeist nennt!), sondern dem sie in dem idealen Anfluge seiner Fantasie eine wirkliche Stütze bieten. — Rheinberger steht halb auf klassischem Boden, halb neigt er sich der modernen Romantik zu; auf erstere weist die Form seiner

Schöpfungen, auf letztere der Inhalt. Eine genauere Betrachtung des Lebens dieses Meisters, seine Beziehungen zum Münchener Hoftheater, an welchem zur Zeit seiner Solo-Repetitoren-Stellung Wagner's Opern ihren künstlerischen Siegeslauf begannen, sowie zur „Königlichen Musikschule zur Begründung eines musikalischen, deutschen Styls" erklären diese Stellungnahme bald. — Daß Rheinberger's Orchester-Werke in Norddeutschland verhältnißmäßig wenig aufgeführt werden, ist uns unerfindlich. Unmöglich kann doch der Lokal-Patriotismus soweit gehen, einen hochbedeutenden Künstler (der noch dazu Deutscher ist) das Wort zu versagen! Jedenfalls thäte manche Konzert-Direktion besser, Rheinberger auf's Programm zu setzen, als das Publikum mit dem Marzipan französischer Romantik zu füttern oder die Werkchen „nahestehender Größen" einzustudiren. Von Rheinberger kann Jedermann, sich ergötzend, lernen. Unser norddeutsches Publikum lechzt gar nicht so sehr nach importirter Musik, die nur durch ihre äußere Form besticht; es kann ernste Kost trefflich verdauen. Daher sollte man eine vernünftige Mittelstraße einschlagen und unter strenger Wahrung der internationalen Bedeutung unserer Kunst etwas besser Spreu vom Weizen absondern. Was man uns aus Paris oder Mailand zuschickt, wird Alles unbesehen angenommen, — was ein deutscher Meister schreibt, gilt als etwas Alltägliches und kann daher „für passende Gelegenheit" zurückgeschoben werden. Es ist die bekannte Geschichte von dem Propheten, der nichts gilt im Vaterlande.

Bei der Fülle der Werke, welche Rheinberger bis zum heutigen Tage der musikalischen Welt geschenkt hat, ist es selbstredend unmöglich, dieselben einer Einzelbesprechung zu unterziehen. Dazu würde ein dickes Buch kaum hinreichen. Mag daher das bereits gefällte Gesammt-Urtheil im Großen und Ganzen die erforderlichen Anhaltepunkte für die Leser geben! Dem Einzelnen bleibt es dann immer noch überlassen, diese allgemeine Kritik durch Detailstudium zu vervollkommnen. Um dies zu erleichtern, weisen wir nachstehend auf die besten Dichtungen Rheinberger's hin.

Mit sinfonischen und größeren Orchester-Werken sind wir leider sehr spärlich bedacht. Eine einzige Sinfonie besitzen wir in op. 87 (F-dur), in op. 10 eine sinfonische Dichtung „Wallenstein" (der Komponist bezeichnet dieses letztgenannte Werk mit Sin-

fonie). — Weiter veröffentlichte Rheinberger zwei Ouvertüren, zu Shakespeares: „Zähmung der Widerspänstigen“ (op. 18) und zu „Demetrius“ (op. 110). — Als Meister über Instrumentation und Form leistet er hier Treffliches, wenngleich nicht vorzuenthalten ist, daß namentlich in den beiden sinfonischen Tondichtungen ein etwas magerer Gedanke oft durch die kunstgerechte und bestechende Form verdeckt wird.

Von den Opern und Singspielen ist bereits gesprochen worden. Außer der Musik zu Calderon's: „Der wunderthätige Magus“ und Raimund's: „Die unheilbringende Krone“ haben sich „Die sieben Raben“, romantische Oper in 3 Akten (op. 20), „Thürmers Töchterlein“, komische Oper in 4 Akten (op. 70), sowie die beiden Singspiele für die jugendliche Welt: „Der arme Heinrich“ (op. 37) und „Das Zauberwort“ (op. 153) einen großen Kreis von Verehrern geschaffen. (Ueber die Erstaufführungen einiger dieser Werke s. o.)

Was die Konzert-Literatur anlangt, so besitzen wir nur zwei nennenswerthe Werke: Das As-dur-Konzert (op. 94) für Klavier und Orchester und das große Orgel-Konzert mit Orchester in F (op. 137). Beide Kompositionen sind vorzüglich, vor Allem aber die letztere. Hier verfügt Rheinberger über eine Kraft des Ausdrucks, die geradezu Staunen erregt, und in Verbindung mit der völligen Kenntniß der Technik des Solo-Instruments überwältigend wirkt. Bei der Seltenheit der Erscheinung und der Güte dieses Orgel-Werkes dürfte demselben ein dauernder Platz in der Konzert-Literatur einzuräumen sein.

Auf dem Gebiete der sogenannten Kammermusik hat Rheinberger Großartiges geleistet. Veröffentlicht sind: Eine Sonate für Violine und Klavier (op. 105 in E-moll), zwei Sonaten für Cello und Klavier (op. 77 und 92); ferner die Klaviertrio's op. 34 in D-moll, op. 112 in A, op. 121 in B, zehn Orgeltrio's (op. 49) und die große Suite (op. 149) für Orgel, Violine und Cello. Weiter seien erwähnt das Klavier-Quartett op. 38 in Es-dur, die Streich-Quartette op. 89 in C-moll und op. 147 in F-dur, das Thema mit Veränderungen (op. 94) für 2 Violinen, Viola und Cello, die zwei Quintette op. 82 in A-moll und op. 114 in C, sowie endlich das große Nonett (op. 139) für Blas- und Streich-Instrumente. In allen diesen Werken zeigt sich Rheinberger als Meister des Kontra-

punktes, einer klassischen Verarbeitung der Themata und origineller Erfindungsgabe. Vermag er auch seine ursprüngliche Richtung nicht zu verleugnen, so bietet diese Musik eine solche Fülle des Schönen und Abwechselungsreichen, daß von einer Einseitigkeit eigentlich nicht gesprochen werden kann.

Die höchste Vollendung erreicht unser Meister in seinen größeren Chor-Kompositionen, welche darum auch auf dem Repertoire aller Musik-Gemeinden stehen. Wir verweisen auf den Brief Rheinberger's, welcher sich über die Auszeichnung, die dem „Christophorus" zu Theil wurde, bescheiden ausspricht, und nennen als beste Chorwerke die nachfolgenden: „Stabat mater" für Soli, Chor und Orchester (op. 16). — „Zur Feier der Charwoche" Passionsmusik für vierstimmigen Chor mit Orgel (op. 46). — Die bekannte Heyse'sche Ballade: „Das Thal von Espingo" für Männer-Chor und großes Orchester (op. 50). — Requiem (op. 60) für Chor, Soli und Orchester. — „Die todte Braut" (op. 81: „Ein Mägdlein am Brunnen saß"), Romanze für Mezzosopran-Solo, Chor und Orchester. — „Klärchen auf Eberstein", Ballade für Chor, Soli und Orchester (op. 97). — „Wittekind", Ballade für Männer-Chor mit Orchester (op. 102). — Das Oratorium, oder die Legende „Christophorus" für Soli, Chor und Orchester (op. 120). — „Die Rosen von Hildesheim", Ballade für Männer-Chor und Blechorchester (op. 143). — „Montfort", eine Rheinsage für Soli, Chor und Orchester (op. 145). — Neben diesen größeren Werken besitzen wir, wie das Verzeichniß beweist, noch eine tüchtige Anzahl kleinerer Chor-Kompositionen, — alle umwoben von einem poetischen Zauber, edel in der Auffassung wie Durchführung und dramatisch angelegt.

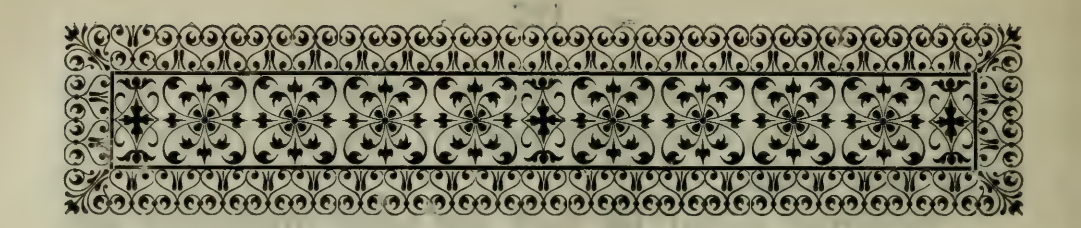
Von den zahlreichen Messen, Klavier- und Orgelstücken — Rheinberger hat uns allein mit zwölf vollendet schönen Orgelsonaten beschenkt! —, den Hymnen, Liedern und Männer-Chören gilt dasselbe. Befinden sich auch unter ihnen manche Bagatellen, so sind sie doch nicht inhaltlich als solche aufgefaßt, sondern bergen irgend einen kostbaren Gedanken. Der Vorwurf der Manirirtheit und des Gesuchten, den unsere Kritiker Rheinberger öfter zu Theil werden lassen, beruht auf einem Mißverständniß. Ebenso könnte man auch bezüglich Wagner's „Meistersingern" von einem derartigen Fehler reden. Wer

Durcharbeitung und Polyphonie nicht zu würdigen versteht, wer sich für Werke deutschen Ernstes nicht begeistern kann, soll dieselben nicht in die Hand nehmen. —

Rheinberger zeichnet sich durch eine seltene Fruchtbarkeit aus; trotzdem befindet sich unter seinen zahlreichen Werken nicht eines, das Spuren der Flüchtigkeit oder der Sucht zum Produziren ohne vorhandenen inneren Trieb an sich trägt. Das ist in unseren Tagen der Vielschreiberei schon eine seltene Ausnahme von der Regel. — Der Stoff, dem der Meister seine Motive entlehnte, ist der Beste, die Verwerthung eine edle und von wahrhaft schöngeistigem Hauche verklärte. So können wir am Schlusse unserer Studie, in welcher nicht ein einziger Mißton die Harmonie des Lobes stört, nur nochmals den Wunsch aussprechen: Möchten die Werke Rheinberger's, welche Perlen der musikalischen Literatur genannt werden können, Eigenthum des gesammten deutschen Volkes werden, damit die Kritik nicht nöthig hat in den Mahnruf Hans Sachs einzustimmen:

„Verachtet mir die Meister nicht,
Und ehrt mir ihre Kunst!“ —





Dr. Franz Xaver Witt.[1])

„Alles wahrhaft Kirchliche, Heilige, Veredelnde und Erhabene, das der menschliche Geist in der Tonkunst seit 2000 Jahren dem Ewigen zu Füßen gelegt hat, wollen wir fördern."

Dr. Franz Witt.

„Ich bitte und beschwöre Sie, machen Sie durch sinnliche und gemeine Musik das Volk nicht selbst sinnlich und gemein!"

Dr. Franz Witt.

„Der Eindruck, den die bedeutsamen Kirchenmusik-Aufführungen in Eichstädt hervorgebracht haben, gehört nicht zu den vorübergehenden, leicht erlöschenden, im Gegentheile ist davon eine fortdauernde, befruchtende Wirkung zu erwarten. Während dieser vier Tage — 3. bis 7. September 1871 — feierte unter Ihrer Leitung die geistliche Musik ein wahrhaft großes und erbauliches Fest zu Ehren Gottes und der Förderung seines Kultus. Es erscheint wunderbar, daß es Ihnen gelingen konnte, mit so beschränkten äußeren Mitteln, eine solche Fülle der Werke älterer und neuerer Meister, nämlich 3 Messen, 2 Requiem, ungefähr 30 andere umfangreiche Kompositionen in so musterhafter, kunstgerechter, zugleich fein nüancirter und echt kirchlicher Weise auszuführen." —

Franz Liszt an Dr. Franz Witt.

Als am 2. Dezember 1888 Dr. Franz Witt zu Landshut in Niederbayern infolge eines Schlag-Anfalls verschied, nahm die Welt von dieser Thatsache wenig Notiz, — weil sie den Verstorbenen kaum kannte oder kennen wollte. Es hieß, daß ein Pfarrer gestorben sei, der zwei Zeitungen auf einmal herausgegeben habe. Damit

1) Als Anhalt für diese Studie hat uns die von dem bekannten Wagnerschüler Cyrill Kistler verfaßte, geistvolle Broschüre: „Dr. Franz Witt, ein großer deutscher Meister. Eine musikalisch-biographische Studie. Bad Kissingen. Verlag der „Musikalischen Tagesfragen." 1889" — gedient.

begnügte sich ein großer Theil unserer anspruchslosen Herren Publizisten und fand sein Vergnügen daran, über diese seltsame Thatsache Betrachtungen ironischer, kaustischer oder gutmüthiger Art anzustellen. Daß Witt neben Richard Wagner der bedeutendste Mann unseres Jahrhunderts geworden war, wie Wagner Reformator des deutschen Opernstyles, so Witt Reformator der katholischen Kirchenmusik genannt werden kann, — wußte Niemand. Für die große Mehrzahl unserer zeitgenössischen Herren „Kritiker" und Zeitungsschreiber ist das ja auch gleichgültig. Sie suchen lediglich nach einem Punkte im Leben des zu Besprechenden, an welchem sie mit ihrer Satyrik einzugreifen vermögen. Eine solche „günstige Gelegenheit" aber bot eben der Umstand, daß Witt zwei Zeitungen begründete und notorisch eine gerade, deutsche Natur besaß, welche die Mißgunst mit dem Ausdrucke „Grobheit" belegte. — Trotzdem Witt einer der ersten Geister unseres Jahrhunderts war und mit seinen größten Meistern in innigen Beziehungen stand, wußte man noch nicht einmal in Landshut, seinem Sterbeorte, wer eigentlich Franz Witt sei und worin seine Verdienste bestanden. So bescheiden ist unser Meister durch's Leben gewandelt. —

Man könnte vielleicht zu der Ansicht gelangen, ein Vergleich Witt's mit Richard Wagner sei ebenso eine Uebertreibung, wie der Ausspruch, Witt repräsentire einen der genialsten Männer unseres Jahrhunderts. — Inwiefern unser Tondichter ein Reformator der katholischen Kirchenmusik geworden ist, hoffen wir später noch eingehend zu besprechen. Jedenfalls hielten beide Heroen an dem Grundsatze fest: Die Musik ist ein Mittel zur Vervollkommnung und Hebung des dichterischen Ausdrucks; sie muß wahr, ihrem Zwecke entsprechend und dem Sinne des Textes angepaßt sein! — Diesem Wahlspruch ist Witt sein ganzes Leben hindurch gefolgt, das somit dem Kampfe für die höchsten Güter der Menschheit geweiht war. Nicht Erbitterung, nicht offene oder versteckte Anfeindung hat ihn von seinem Wege abzubringen vermocht. Ausgehend von dem bekannten Ausspruche Riehl's: „Die Kirche ist die Kunstschule des gemeinen Mannes" — hat er gewirkt und geschaffen, stets bemüht, die Kunst in ihrer edelsten Form unter das Volk zu tragen, seine Anschauungen dadurch zu klären und ihm Ideale zu geben. — Ein Mann aber, der an ein solches Ziel seine ganze Lebenskraft setzt,

wird in den Augen seines Volkes unsterblich dastehen, selbst wenn ihm einige gedankenlose kritische Schwätzer diesen Lorbeer entreißen wollen. —

Franz Xaver Witt ist am 9. Februar 1834 zu Walderbach in Bayern geboren als Sohn eines Volksschullehrers. Schon in früher Jugend zeigte er außergewöhnliches Talent für die Musik, sodaß ihm sein Vater den ersten Klavier-Unterricht ertheilte. Die Fertigkeit, welche er bald erreichte, ließ den Gedanken auftauchen, man wolle Franz ganz und gar der Tonkunst überlassen. Allein hiermit waren seine Verwandten, welche durchaus einen Priester aus ihm machen wollten, nicht einverstanden; auch fühlte er selbst den Beruf zum geistlichen Stande in sich. So brachte man ihn denn nach Regensburg, woselbst er als Sänger dem Domchore eingereiht wurde. Der damalige Leiter desselben, Kapellmeister Schrem, war nicht nur ein ausgezeichneter Dirigent, sondern auch ein Kenner der alten Kirchenmusik. Er war es, welcher den jungen Witt in die herrlichen Tongebilde einer großen Vergangenheit einführte und damit sein Interesse für die Kirchenmusik im höchsten Maaße erregte. Wir finden denn auch später, daß Witt in seinen reformirenden Bestrebungen vom gregorianischen Chorale und den italienischen Meistern des 16. Jahrhunderts ausging. — Seine ungewöhnliche Fassungsgabe und Erkenntnißfähigkeit ließ ihn nicht allein das nachahmen, was sein maestro Schrem ihm vormachte, sondern schuf ein selbständiges Urtheil, dem man trotz der Jugend seines Trägers einen hohen Werth beimaß. In liturgischen und kirchenmusikalischen Ansichten galt der junge Witt bald für eine Autorität. Sein großartiges Orientirungs-Vermögen ließ ihn mit Leichtigkeit über kontrapunktistische und instrumentale Schwierigkeiten hinwegsehen, seine ersten Kompositionen, welche er damals niederschrieb, erregten allgemeines Erstaunen. —

Nach seiner im Jahre 1856 erfolgten Priester-Weihe trat Witt als Publizist in dem Oberhoffer'schen Organ „Cäcilia" zum ersten Male mit mehreren Artikeln über Kirchenmusik an die Oeffentlichkeit, welche großes Aufsehen erregten. Wissenschaftliche Haltung, lichtvolle Klarheit, große Schärfe und tiefe Kenntniß waren es, welche allgemein imponirten. Für dieses Blatt arbeitete er, bis er, um seinen eigenen Ideen größeren Nachdruck zu verleihen selbst zwei Zeitschriften gründete: „Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik" (1866) und „Musica Sacra" (1868). —

Von seinem übrigen Leben interessirt namentlich seine Thätigkeit als Domkapellmeister zu Regensburg, Eichstätt und Passau. In diesen Stellungen war er unablässig thätig, seine großen Aufgaben durchzuführen. Da kam im Jahre 1874 seine Versetzung als Pfarrer nach Schatzhofen, einem elenden Neste Niederbayerns. Wie man in geistlichen Kreisen sich soweit verirren konnte, dieses Genie nach einem Krähwinkel zu sperren, ist uns unerfindlich; entweder war man zu beschränkt, die Bedeutung Franz Witt's zu fassen, oder man wollte sie übersehen. Um ihn einigermaßen zu entschädigen, verlieh ihm Pius der Neunte den Ehrendoktor der Philosophie. Der Papst würde besser gethan haben, wenn er einem Manne, der seiner Sache auf's Treuste diente, die Mittel an die Hand gegeben hätte, mit denen er ohne Nebensorgen ausschließlich seinem künstlerischen Berufe leben konnte. Möglich ist es immerhin, daß man an maßgebender Stelle die Polemiken nicht gern sah, in welche Witt durch die Bestimmtheit seines Charakters verwickelt war; dabei bedenkt man freilich nicht, daß der Ultramontanismus das liebe lange Jahr hindurch in Preßfehde mit unseren protestantischen Bestrebungen liegt. —

Seine letzten Lebensjahre verbrachte Witt zu Landshut in Bayern, völlig sich von der Außenwelt zurückziehend und nur noch der Komposition und seinen Zeitschriften lebend. Heftige Nervosität verhinderte ihn, als Dirigent aufzutreten und der im Jahre 1888 stattgefundenen Versammlung des von ihm gegründeten „Cäcilien-Vereins" beizuwohnen. Als er starb, kannte man den „Sonderling" kaum, der sich so selten vor den Landshuter Spießphilistern sehen ließ. Erst als die großartigen Beisetzungs-Feierlichkeiten stattfanden, merkte man, daß Witt mehr als einfacher Pfarrer gewesen sei, — daß man einen großen Mann zu Grabe trug. — — —

Betrachten wir zunächst Witt als Komponisten und fragen wir nach seinem Verdienste auf diesem Felde. Kistler faßt in seinem Schriftchen die Eigenart des Wittstyls übersichtlich in folgende Punkte zusammen:

1. Alles Unkirchliche ist ausgeschlossen. Hierher gehört freche, musikalische Faktur, Alles, was nur äußeren, vorübergehenden Effekt macht, ohne eine bleibende Wirkung zu erzielen.

2. Die genaue Verständlichkeit des Textes ist die Hauptsache, daher müssen die Kompositionen so geeigenschaftet sein, daß in jeder Stimme der Text gleichmäßig aufmerksam behandelt ist. Textkürzungen sind unkirchlich.
3. Die Kirchenmusik hat den Zweck, zu erbauen, zur Andacht zu stimmen, das Gemüth zu erheben und den Menschen mit heiligem Schauer zu erfüllen. Alles muß daher erhaben und dem Geiste der Sache entsprechend sein.
4. Wie in den Werken Wagner's alle Künste den gleichen Antheil an der Erfüllung der hohen Aufgabe nehmen, so verlangt Witt, daß die Tonkunst in der Kirche Hand in Hand mit der Liturgie gehe. Nur so konnte Witt die Bedeutung der Musik für die Kirche feststellen und die Rettung der heiligen Kunst vollziehen.
5. Die Ausdrucksmittel der Musik, ebenso die Anwendung ihrer Formen sind im Wittstyle, wie bei Wagner, nur Mittel zum Zweck der Erreichung eines erhöhten Eindruckes der Dichterworte. Die Kunst zu Künsteleien zu benützen ist an und für sich unnatürlich, und alles Unnatürliche ist nicht wahr im ethischen Sinne. Die Musik muß aber wahr sein. Brendel sagt: „Der Charakter der liturgischen Handlungen der römischen Kirche ist ein durchaus dramatischer. Hauptgedanke ist, daß Geist und Herz der versammelten Gemeinde zurück auf das Original-Ereigniß geführt werden soll; z. B. die Charwoche. — Die Musik hat hierbei die gestellte Aufgabe, die verschiedenen Situationen in Tönen getreu wiederzugeben, um die richtige und keine falsche Stimmung, die zerstreuend statt sammelnd wirkt, zu erzeugen."
6. Die Kirchenmusik ist eine für sich bestehende Kunst-Gattung, die ihren Grund und ihren Zweck nur im tiefen religiösen Gemüthe des Menschen hat, nur den religiösen Bedürfnissen Befriedigung verschaffen soll.
7. Tiefer Gehalt, ein würdevoller Ernst, die Totalstimmung, die sich in den einzelnen Werken für die verschiedenen kirchlichen Zeiten kund zu geben haben, das sind weitere Forderungen des Wittstyles.

8. Die Musik bildet trotz ihrer dienenden Stellung einen Hauptbestandtheil beim Gottesdienste und ist nicht nur als eine Dekoration zu betrachten.
9. Witt bedeutet in der kirchlichen Tonkunst eine neue Epoche:
   a) durch Vorführung der alten Meister in mustergiltiger Weise;
   b) durch seine eigenen Werke;
   c) durch Einführung des neuen deutschen Kirchenliedes, das seine Entstehung auf den Choral zurückführt.
10. Bei aller Erhabenheit ist dem Musikstyle Witt's ein glänzendes Kolorit, und das dürfte besonders schwerwiegend sein, eine edle Volksthümlichkeit, eigen.
11. Witt verbindet in seinem Style den Kontrapunkt des sechzehnten Jahrhunderts mit den Errungenschaften J. S. Bach's auf harmonischem und melodischem Gebiete. Sein Styl klingt daher fast modern, ohne es jedoch zu sein. Diese Styl-Eigenart weist ganz besonders das einzig herrliche „Agnus Dei" aus op. 20a S. 11 auf.
12. Witt's musikalische Sprache ist „körnig, kraftvoll", ohne dabei schroff zu sein, und trägt den Stempel echter deutscher Tiefe. Es ist die elementare Gewalt, die seine Werke weit über Alles erhebt, was seine Zeitgenossen neben ihm auf kirchenmusikalischem Gebiete produzirten.

Diese zwölf Punkte enthalten, sieht man vom Kistler'schen Lapidarstyle ab, Alles, was Witt auszeichnet; Jedermann wird zugeben müssen, daß diese Vorzüge genügen, das Andenken ihres Trägers unsterblich zu machen.

Witt fand die Kirchenmusik in einem unbeschreiblichen Zustande, verrottet und verkommen. Arien, Liebeslieder, Chansonettenstückchen mit dem obligaten: „Eins — dumm, dumm; zwei — dumm, dumm" der Begleitung hallten von den Wänden des Gotteshauses zurück, Pauken und Trompeten verführten einen tollen, heidnischen Spuk, die Zinken und Maultrommeln, welche die Menschen-Opfer zu Ehren des bekannten mexikanischen Gottes Huizilipochtli begleiteten, spielten dagegen Schlummerlieder. Es war die höchste Zeit, daß es anders wurde; in Franz Witt erstand der Reformator.

Freilich konnte sich die Umänderung nur langsam vollziehen. Es lag dies nicht so sehr in der Natur der Dinge, wie in der Opposition, welcher Witt in geistlichen Kreisen begegnete. Gab es doch viele Pfäfflein, denen der bisherige musikalische Blödsinn gefiel und die nicht daran dachten, daß der triviale, weltliche Hexen-Sabbath mit der Heiligkeit und dem Ernste der Sache in himmelschreiendstem Gegensatze stand. — Dazu kam, daß Witt anfänglich wenig Ansehen genoß und sein großartiges Unternehmen, der „Allgemeine Deutsche Cäcilien-Verein", durch die Kompositionswuth seiner einzelnen Leiter und Chorregenten in Mißkredit kam. Gefiel das Schmerzenskind eines solchen Herrn nicht, so nannte man es „cäcilianische Musik", wälzte die Schuld flugs von der Unfähigkeit des Komponisten auf eine edle, große Unternehmung und — hatte sich natürlich hierdurch auf's Glänzendste salvirt.

Alles dies konnte aber Witt nicht abhalten, seine Wege unbeirrt weiter zu wandeln. Der Kreis, welcher dem alten Schlendrian den Krieg erklärte, erweiterte sich täglich. Die geistreiche Art, mit welcher Witt's Feder seine hohlköpfigen Gegner ad absurdum führte, gefiel. Seine eigenen Kompositionen waren erste Treffer und schlugen die Gegner schwer auf's Haupt. Als dieselben seine Werke anfeinden wollten, nahm er zur Selbstvertheidigung die Feder in die Hand und legte seine ganzen Grundsätze dar, — die jedem vernünftigen Menschen imponiren mußten.

Zum Verständniß der Witt'schen Werke ist eine völlige Kenntniß des gregorianischen Chorals erforderlich; denn von ihm geht er aus. Er griff auf das 16. Jahrhundert zurück, ohne in sklavische Nachahmung dieses Styles zu verfallen, und stellte den Choralstyl in seiner ursprünglichen Reinheit wieder her. Dabei mied er den Fehler der alten Schreibart, den Text in den einzelnen Singstimmen nicht mit gleicher Sorgfalt zu behandeln oder falsche Betonung des Textes unterfließen zu lassen. Deklamation und Accentuation sind in jeder Stimme gleich gewissenhaft beachtet. Witt ist nicht, wie die Alten, nur Melodiker, sondern Harmoniker, Melodiker und Kontrapunktist zu gleicher Zeit. Während die Alten durch Melodieführung zum Kontrapunkte gelangten, kam Witt durch Harmonie, Melodie und Kontrapunkt zur Polyphonie. Dabei geht er von dem Berlioz'schen Grundsatze aus: „Was gut klingt, ist richtig, was schlecht klingt, ist falsch",

daher bindet er sich nicht an zopfige Regeln, sondern hat stets nur die Klang=Wirkung im Auge. Text=Wiederholungen verwirft er vollständig. „Der gregorianische Choral", so sagt Kistler in seiner Broschüre weiter, „mit seinen vom Takt=Terrorismus nicht gehemmten und beengten Flügeln ist der Ausgangspunkt des Wittstyles. Hier entwickelt nun Witt selbst in der Vielstimmigkeit eine Freiheit in der Bewegung, daß man glaubt und fühlt, jede rhythmische Ordnung sei aufgehoben, weil unserer Gewohnheit gemäß die taktische Gleichmäßigkeit fehlt. Es ist eben ein Strom, der dahinfließt, ohne sich an den gleichen Lauf zu halten. Witts Phrasirung, Melodie=Bildung, Accentuation, Deklamation sind Kinder des Textsinnes, daher stets richtig gewählt, charakteristisch und stimmungserzeugend. Es gibt da aber keine arienhaften Soli, sondern nur Soli im Sinne des gregorianischen Chorales. . . . .

Witt mußte seinen Ausgangspunkt vom gregorianischen Chorale nehmen und von diesem aus die Vorbilder der großen Schule Italiens aus dem sechzehnten Jahrhundert benützen, um zu einem Kirchen=Musikstyle zu gelangen, der dem alten reinen Kirchenstyle gleichkam. Der größte Vertreter dieser Schule war Palestrina (1514—1594), und mit Recht kann man sagen, daß Franz Witt der Palestrina des 19. Jahrhunderts war. Witt ist als Kirchen=Komponist seit Palestrina der größte Vertreter dieses Genres. — Witt beherrschte die Schreibweise dieses Styles wie kein zweiter seit dem sechzehnten Jahrhundert, und sind es besonders seine großen Vokalwerke, die eine staunenswerthe, ganz kolossale Fantasie und ein technisches Können verrathen, das wir bei anderen Kirchen=Komponisten vermissen. Was Witt aber vor der alten Schule auszeichnet, das ist die ungemeine Klangschönheit seiner Werke, ohne an die moderne Zeit uns zu erinnern.

Die Alten komponirten nur nach Stimmen, und war für sie der melodische Fluß der einzelnen Stimmen maßgebend ohne Rücksicht auf die Harmonie=Bildung. Dies führte häufig zu ganz grellen abstoßenden Dissonanzen.

Wie nun Wagner die Prinzipien Mehrerer in ein einziges, in sein Wagner'sches „Styl=Prinzip" vereinigte, so blieb auch Witt nicht dabei stehen, den Alten bloß abzugucken, wie sie sich geräuspert haben. Es mußte die ganze Schule des sechzehnten Jahrhunderts berück=

sichtigt werden, und daher kamen alle Namen in Betracht, die eines Augenmerkes werth sind.

Viadana, Carissimi, Allegri, Benevoli, Bernabei, Bai rc. rc., keiner durfte unbeachtet bleiben, dies schon um so mehr, als sie die Repräsentanten des mehrstimmigen a capella-Gesanges sind.

Diese Richtung mit dem melodischen Baue des Chorales, mit den Fortschritten auf dem Gebiete des Akkorden-Wesens und ganz besonders die Eigenart des Bach'schen Kontrapunktes führten Witt zu seinem Kirchenstyle, der durchaus keine sklavische Nachahmung des alten Styles ist. Die Eigenart seiner Schreibweise genauer zu präzisiren, soll uns später beschäftigen, hier sei nur bemerkt, daß Witt auf dieselben Hindernisse stieß, wie sein großer Zeitgenosse R. Wagner. Spott und Hohn ward Beiden zu Theil für ihr Wirken und Schaffen; aber unentwegt blieben sie ihren Grundsätzen treu, wie echte deutsche Eichen, die sich vor dem größten Sturm-Anprall nicht beugen. Man sagt, daß das Talent sich Bahn breche, vom Genie kann man sagen, daß es seine Gegner kampfunfähig mache.

In diesem Punkte sind beide Meister wieder von gleichem Schicksale verfolgt, — häßliche, bissige, unehrliche Gegner auf der einen, Bewunderer, die halben Götzendienst trieben, auf der andern Seite. Beide Reformatoren verstanden es ganz besonders, mit der Feder für ihre Ideen einzutreten, ihre Absichten kund zu thun, ihren Gegnern klar zu legen, daß es weit einfacher ist, zu kritisiren, als selbstschöpferisch zu wirken. Gerade durch ihre Schriften aber haben sich die beiden Herren ihr feindliches Heer geschaffen. Wagner bediente sich eines Schriftstyles im philosophischen Sinne, und ist er ganz entschieden durch die Darstellungsweise Schopenhauers beeinflußt. Witt dagegen bedient sich eines ihm ganz eigenen Lapidarstyles, an dem es nichts mißzuverstehen giebt und der keinem noch so Ungebildeten unverständlich bleibt.

Hierin ist Witt entschieden deutscher als Wagner. Deutsch sein heißt deutlich sein, und die Schriften Wagner's sind Produkte, die von Manchem nicht verstanden werden können in Folge der zu langen Satzbildungen und Anhäufung von Nebensätzen. In der Art der Durchsetzung ihrer Pläne sind Wagner und Witt wieder gleich. Merkwürdig dabei ist noch, daß die Gegner Wagner's zugleich auch Gegner Witt's waren. Dies mag in den ziemlich gleichartigen

Bestrebungen beider Meister gelegen haben, oder darin, daß es stets Menschen giebt, die blindlings alles Neue verwerfen oder unfähig sind, es zu verstehen. Der Hauptgrund dürfte aber darin zu finden sein, daß man seit Menschengedenken auf Leute stoßen kann, die es nicht dulden wollen, von Anderen überflügelt zu werden oder sich selbst verdunkelt zu sehen. Es giebt Menschen, die deutsche Sätze nur schreiben, um das Deutsche und Große zu verfolgen. Dabei legen die Renitenten gegen das Neue ein Kleid großer Gelehrsamkeit an, verwenden einen für harmlose Menschen nicht leicht bemerkbaren Sophismus und bringen es fertig, daß sich der gedankenlose Theil des Publikums in's Schlepptau nehmen läßt und das Genie für verrückt, den Kritiker für einen Philosophen hält. Nur daher mag es auch kommen, daß man im Allgemeinen dem Genie Schroffheit eher verzeiht als dem Durchschnittsmenschen." —

Das, was Witt insbesondere seine Bedeutung verliehen und den bescheidenen Reformator der Kirchenmusik auch der großen Außenwelt bekannter machte, war die Gründung des „Allgemeinen Deutschen Cäcilien-Vereins", einer Korporation, welche die Reform und Förderung der katholischen Kirchenmusik im Auge und sich seit ihrer Konstituirung über den ganzen Erdball ausgebreitet hat. — Mit was für erbitterten Feinden Witt zu kämpfen hatte, erhellt daraus, daß es Leute gab, welche seinem großartigen Unternehmen jämmerliche Knittelverse entgegenstellten und dadurch doch nur bewiesen, wie unendlich kleinlich sie den idealen Bestrebungen dieses Genie's gegenüberstanden. Witt ließ sich nicht irre machen. Er wußte, daß Alles Große seine Feinde hat, wußte aber auch, daß die Kirche die Kunstschule des gemeinen Mannes war und darum in der Kirche durch Gemüths- und Herzens-Veredelung am Ehesten eine Geschmacks-Verfeinerung erreicht werden konnte. Was er wollte, hat er erreicht; es ist ihm sogar das große Glück zu Theil geworden, noch vor seinem Tode zu sehen, wie seine Lehre auf fruchtbaren Boden fiel, wie seine „Cäcilia" überall da Zweig-Vereine erhielt, wo deutsche Zunge erklang.

Wenn Witt nach all' diesen Erlebnissen in den letzten Jahren seines Lebens, wo sich zumal noch ein nervöses Leiden hinzugesellte, heftig und eigenartig geworden war, wer könnte ihm wohl daraus einen Vorwurf machen? — Nie aber war er ungerecht. Ging er auch von der Ansicht aus, daß auf einen groben Klotz ein grober

Keil gehöre, so bewegte sich seine scharfe Feder nur innerhalb der Grenzen des Anstandes. Er kämpfte stets mit offenem Visir, Aug' in Auge mit dem Gegner. Behielt dieser das Recht auf seiner Seite, so war er sofort bereit, seinen Irrthum unter lebhaftem Bedauern einzugestehen. — Das ist aber nicht das Zeichen der Charakterlosigkeit, sondern einer wahrhaft edlen und großen Seele! —

Lassen wir aber unseren Gewährsmann Kistler, einen Freund des genialen Witt, weiterreden. Er sagt, indem er auf die Werke dieses Komponisten eingeht:

„Selten ist ein großer Meister so unbeachtet an seinen Zeitgenossen vorübergegangen, wie unser Witt. Vielleicht liegt dies in dem Umstande, daß er seine geistige Produktion einer einzigen Konfession dienstbar machte, oder daß er in seinen Werken zu große Anforderungen an die Ausführung stellt; irgend welche Gründe müssen vorhanden sein, die es erklären, mit welch' abscheulicher Ignoranz die Jetztzeit an Witt sündigte. Es ist geradezu eine Schande, daß sogar Musiker vom Fach sich um unseren Meister gar nicht kümmerten und ihn nur dem Namen nach kannten; gedachten sie aber seiner, so geschah es mit wenig Anerkennung. „Witt komponirt zu schwer", — „es ist Alles so langweilig", — „die Leute schlafen dabei" — „es ist immer dieselbe Leier, die er dreht" — „ach was! er schreibt doch Alles den Alten ab" — „man hat jetzt gar kein Vergnügen mehr in der Kirche durch diese Witt-Musik;" — das sind die Kritiken urtheilsunfähiger Menschen über den Komponisten Witt. Da möchte man mit Wagner rufen:

„Halt, — nicht so geeilt,
Nicht jeder eure Meinung theilt."

Witt ist einer derjenigen Musiker, die es ernst mit ihrer Kunst nehmen, die in der Kunst eine wahre Himmelstochter, die berufen ist veredelnd zu wirken, erblicken. Seine in St. Gallen gesprochenen Worte:

„Ich bitte und beschwöre Sie, machen Sie durch sinnliche und gemeine Musik das Volk nicht selbst sinnlich und gemein!"

sind für seine Richtung, für seine Auffassung der Musik am bezeichnendsten. So faßte er die Kunst des gemeinen Mannes auf. Nur das Edle veredelt, das Gemeine macht wieder gemein. Was hätte es geholfen, wenn Witt nur für seine Sache geschrieben und gesprochen

hätte, ohne zu zeigen, was er will und wie er es will. Der kleine Witt mit seinem großen Geiste sorgte aber selbst für die Uebertragung seiner Theorien auf die Praxis. — In ersterer Linie sind es seine großen Werke, welche die Welt geradezu in Erstaunen und Verwunderung setzten. Witt ist fast ausschließlich Vokal-Komponist und mit den Stylarten aller Zeiten bekannt, wie kaum ein zweiter; dabei beherrscht er den vokalen Satzbau mit einer geradezu erstaunlichen Virtuosität. Dazu hat ihm der Götterkuß eine blühende, edle, ganz wunderbare Fantasie verliehen. Seine Messen op. 8 — 12 — 19 — sein „Stabat mater" op. 7, — seine Litanei op. 20, — seine über alle Beschreibung herrlichen „Improperien", — sein Requiem für Männerstimmen mit Orgel ꝛc. ꝛc., — das sind Monumentalwerke allerersten Ranges. Ueber sie viel Worte zu machen, wäre überflüssige Arbeit; hier heißt es hören.

Bei diesem Anlaß fühle ich mich verpflichtet, das Urtheil eines vorzüglichen Musikkenners zu reproduziren, das mir dieser Tage zuging.

„Am 1. November 1888 hörte ich dahier (Landshut) eine große Messe und ein Te Deum von Witt mit Chor (ohne Soli), großes Orchester und Orgel. Das Kyrie war einfach, um nicht zu sagen unbedeutend, aber dann entwickelte sich das Werk großartig; ebenso groß war das Te Deum. Auf mich, der ich bis jetzt noch nichts von Witt gehört hatte, machte die Musik durchaus den Eindruck der modernen Komposition. Ueberraschende Aufeinanderfolge von Akkorden, flüssige aber auffallende Harmonien, edle Gedanken ohne Anklang an bereits Gehörtes, diskrete Unterordnung des Orchesters unter den Gesang, wobei allerdings den Blechbläsern, insbesondere den Posaunen, eine besondere Vorliebe zu Theil wurde. Die einzelnen Sätze waren nach meiner Auffassung durchgehends zu lang, konnten mich aber wegen des interessanten, würdigen Inhaltes durchaus nicht ermüden.

Ich bin entzückt von dieser Musik und frage mich immer wieder: Soll das Cäcilianische Musik sein? Wenn ja, dann gibt es eine Kunst, die vom heiligen Geiste eingehaucht ist."

Und wie verhält sich das Urtheil manches voreilig redenden, einfachen Land-Chorregenten zu diesem Urtheile?!! —

Wer bei der General-Versammlung in Augsburg 1874 die großartige Konzils-Messe von Witt gehört hat, ohne bis in's innerste Mark erschüttert gewesen zu sein, der ist und bleibt für das Wahre

und Echte in der Kunst verloren. Das sind Kombinationen, wie sie nur der Himmel einem besonders begnadeten Künstler verleihen kann. Man weiß nicht, muß man über die geradezu himmlischen Eingebungen oder über die bis in's Fabelhafte gehende meisterliche Mache staunen? „Wahr muß die Kunst sein," schrieb er mir noch kurze Zeit vor seinem Hinscheiden, „und in dieser Beziehung habt ihr Dramatiker es weiter gebracht, als wir mit unserer Kirchenmusik."

Außer dem Stempel der höchsten Genialität tragen unseres Meisters Werke die Eigenschaft der Charakteristik im Großen und Kleinen. Es ist wahre Musik für die Kirche, Kirchenmusik, musica sacra. Kein Takt seiner Werke erinnert an die Welt mit ihren Theatern und Konzertsälen. Selbst in den kleinsten Motetten herrscht ein weihevoller, erhebender Stimmungston. Witt glaubt, was er schreibt, er fühlt, was er von sich gibt, und das ist das Höchste, was ein schaffender Geist besitzen muß: die Ueberzeugung, die Witt im vollsten Maße beseelte. Wer seine Werke kennt, dem wird gewiß eine höhere, andere Welt sich aufgethan haben: „Mir ist, als trügen Engel eine Seele himmelwärts."

Das Wesen der wahren Musik besteht darin, daß sie nur für den einen Zweck verwendet werden kann, für den sie bestimmt ist. Man mache einmal den Versuch und führe den „Don Juan" mit der Musik zum „Fidelio", oder den „Parsifal" mit der Musik zum „Fliegenden Holländer" auf; man wird sofort beim Oeffnen des Vorhanges fühlen, daß dadurch ein gräßlicher Blödsinn herauskommt. Die wahre Kirchenmusik verträgt ein solches Verfahren auch nicht, und Witt ist es, der theoretisch und als Praktiker die Bahnen vorzeichnete, wie die Kirchenmusik wahr werden kann. Man verlege den Text eines seiner Werke auf ein anderes und die Ungeheuerlichkeit wird sofort zu Tage liegen. Es ist eben die Stimmung, die ein Kunstwerk erzielen muß, um ein werthvolles Produkt zu sein.

Diese Stimmung hat ihren Quell im Sinne des in Musik gesetzten Textes und solche inspirirte Musik ist nicht vieldeutig, daher auch nur in dem Sinne verwendbar, in dem sie entstanden ist. Deswegen auch die unfehlbare Wirkung solcher Schöpfungen. Wahr ist eine Musik auch dann, wenn sie zu ihrem Ausdrucke nur diejenigen Mittel verwendet, die nöthig sind zur Erhöhung der im Texte enthaltenen Stimmung. — Wahr ist auch nur jene Musik, die aus der

Seele quillt, und nicht durch äußere Vorgänge entsteht, bei welchen wir dann die Mache besehen, die Inspiration vermissen und uns abwenden, weil wir nichts dabei zu empfinden vermögen. Die Musik ist eben eine göttliche Kunst, sie ist ein Mysterium; und wem es versagt ist, dieses Mysterium hell leuchten zu sehen, wenn es Jemandem dunkelt, sobald er ihm ins Auge schaut, dem fehlt der göttliche Funke, dem fehlt die Erkenntniß des Wesens der Kunst. Die Erkenntniß aber allein nur führt zur Wahrheit. — Hier nun sehen wir wieder unsern herrlichen Witt oben stehen und wir blicken auf voll Ehrfurcht zum gottbegnadeten Genie.

Selbst aus seinen kleinen Orgelstücken spricht ein reiner, keuscher, edler Sinn, der immer Herzblut hingiebt für seine Sache und für sein Volk. Witt ist in seinen Kompositionen nicht nur echt kirchlich, sondern (und dieser Moment ist ganz großartig) er ist echt deutsch. — Er ist der erste Kirchen-Musikdramatiker. Wer das mit Worten nicht zu beschreibende Agnus Dei seiner H-moll-Litanei kennt und gehört hat, dem ging erst auf, an welch' unwürdigem Punkte Witt die Verbesserung der Kirchenmusik anfing. Deutsch ist an Witt seine Tiefe, seine musikalische Sprache, die Durchführung seiner stets fein gewählten Motive. Und welche Motive wählt er! Wie bei Wagner, so entsteht auch bei ihm die Musik aus dem Textsinne (seine Musik ist objektiv und der Sache dienend); daher entsagte er dem alten schablonenhaften Melodienbau und gelangte, wie Wagner, zu der unendlichen, stets sich aus sich selbst heraus entwickelnden Melodie Joh. S. Bach's. — Wenn ein Werk Witt's in dieser Hinsicht antastbar ist, so ist es seine Raphaels-Messe. Franz Nekes hat über dieses Jugendwerk bei Pustet in Regensburg eine Broschüre erscheinen lassen; J. Ev. Habert hat über dieses Werk ebenfalls geschrieben, und Witt selbst nimmt sich um das Opus in der Musica sacra 1879 an. Man darf bei Beurtheilung dieser Messe nicht vergessen, daß sie gleichsam eine Scheide im Schaffen Witt's bildet.

Auch Witt's Genie hat sich erst allmählig entwickelt und gelangte, wie Wagner, durch inneres Kämpfen und Ringen vom Alten zu dem von ihm geschaffenen Neuen, — zu seinem, zum Wittstyle. — Es ist ein Irrthum, Witt in Bausch und Bogen unter die Chromatiker zu stellen. Seine eigenartige Harmonie-Bildung fußt auf den Grundsätzen der Dreiklangs-Bildung, ohne so ängstlich zu sein, beispielsweise durch-

gehende Septen zu vermeiden. In seiner Stimmführung aber herrscht das Prinzip der Seitenbewegung vor. Dadurch entstehen die von ihm so meisterhaft angewendeten Haltnoten, die seinen Werken äußerlich etwas ungemein Kompaktes, Orgelartiges verleihen, was wir dann als erhaben und majestätisch empfinden. Er wendet die Polyphonie im rhythmischen Sinne nie so an, daß alle Stimmen sich gleichzeitig bewegen; er schafft stets einen Kitt unter den Stimmen und das ist das Neue an seiner Musik. Zu dieser Technik dürfte Witt durch die neuere Orchestermusik gekommen sein, die er sehr gut und genau kannte. Wie unsere sogenannte Harmonie im Orchester die fortdauernde Verbindung (gleichsam das Harmonium des Orchesters) herstellt, so sorgt Witt bald in den äußeren, bald in den Mittelstimmen für das Verbinden der Harmonien, Durchgängen und Phrasen, ohne jedoch dadurch die Selbständigkeit der einzelnen Singstimmen zu schädigen oder gar aufzuheben. Das aber vermag nur ein Meister. —

Witt war der Erste auf seinem Gebiete, der den Wagner'schen Grundsatz annahm: Textwiederholungen zu verpönen. Für seine Sache mußte Witt noch hinzufügen, daß die Texte der katholischen Kirchen-Liturgie, die komponirt werden, ganz und nicht stückweise, wie es jedem Komponisten beliebig erscheint, benützt werden. Das war wiederum eine reformatorische That. Dadurch mußte das abscheuliche Gedudel auf das Wort „Amen" 2c. 2c. in Fortfall kommen und mancher „Kirchenkomponist" wurde gewahr, daß es mit seiner Weisheit jetzt ein Ende habe, da ihm durch die neue Lehre das süße, duselige Fabriziren 4- und 8-taktiger Perioden nicht mehr nachgesehen wurde, und daß es mit dem Polonaisen-, Walzer-, Märsche- und Jodlerschreiben für den katholischen Gottesdienst nun ein Ende habe. — Schon die allerersten Anregungen Witts gaben Veranlassung zu den tollsten Mißgriffen. Ich erinnere mich noch einer Messe von Donat Miller, die er 1868 gleich nach dem ersten Auftreten Witt's veröffentlichte. Ich war zu jung, um bei der Uebergabe des „Kunstwerkes" von D. M. lachen zu dürfen. Er glaubte Witt schon todtgeschlagen zu haben, indem er fortwährend sich in den Akkorden F-dur-Terzen-G-moll Oktavenlage bewegte.

Das ist das Wasser des Palestrina-Styles, und Wasser allein thut's freilich nicht. Das Wasser des alten Kirchen-Styles ist allerdings im Grund-Prinzip eine Dreiklang-Systematik, aber es herrscht

dabei der göttliche Zauber der Polyphonie. Die Hauptsache ist und bleibt, daß die Kirchenmusik erhaben, würdevoll und wahr ist. Alles Gemachte aber ist unecht in der Kunst.

An dem Komponisten Franz Witt ist entschieden sehr gesündigt worden. So finde ich die gänzliche Vernachlässigung seiner Werke in der Haupt- und Residenzstadt München zwar begreiflich, aber nicht für gerechtfertigt. — Es ist dem Meister gegenüber eine Pflicht, seine Werke mehr und mehr bekannt zu machen. Ein Gegner Witt's kann nur der sein, der seine Werke nicht kennt, und leider reden — oder besser schwatzen — viele Unberufene über ihn in abfälligster Weise, ohne auch nur eine Note von ihm zu kennen. — Das ist aber doch nicht deutsch, das ist nicht einmal menschlich und steht dem Volke der Denker schlecht zu Gesichte. Es ist allerdings nicht zu verkennen und es kann nicht geleugnet werden, daß der Uebereifer einiger Wittianer (der sogenannten Vollblut-Cäcilianer) mehr schadete als nützte. Man schüttete das Kind mit dem Bade aus und übertrieb in einer Reformwuth die Sache; dies bewirkte das Gegentheil von dem, was Witt wollte. Es auf das richtige Maß zu reduziren, ist eben auch eine Aufgabe derer, die den Meister überleben. Man redet von einem mißverstandenen Wagner und kann ebensogut von einem mißverstandenen Witt reden.

Wir sagen nicht zuviel, wenn wir behaupten, daß am 2. Dezember 1888 einer unserer allergrößten deutschen Meister das Diesseits verließ. Die Zukunft wird unseren Satz beweisen helfen." —

Nicht mit Unrecht bedauert Kistler am Ende seines interessanten Werkes, daß der Cäcilien-Verein in seiner eigentlichen Thätigkeit sehr eingeschränkt sei, daß die Wohlthat seines Wirkens nur der katholischen Kirche bleibe. Man sollte daher analog den „Wagner-Vereinen" auch „Witt-Vereine" gründen, welche neben der Pflege der Kirchenmusik die Pflege der wahren Vokalkunst sich zur Aufgabe stellten. — Dieser Vorschlag ist fraglos der Beachtung werth und auch innerlich gerechtfertigt. Witt war ein Genie, dessen Thätigkeit und Schaffen den Charakter des Universellen an sich trug; er gehört darum der ganzen Welt, nicht der katholischen Kirche allein. — An Richard Wagner hat man das mannigfache Unrecht, das im Leben ihm angethan wurde, reichlich vergolten; seine Muse, früher bespöttelt und bewitzelt, wird jetzt überall aufrichtig bewundert. Die Zeit wird

kommen, wo man auch Witt allgemein kennen und verehren wird. Daß die Gründung sogenannter „Witt-Vereine“ wesentlich dazu beitragen würde, die ideale Lehre des Meisters zu verbreiten, läßt sich nicht leugnen. Der Vorschlag mag daher von thatkräftigen und für die Idee begeisterten Männern erwogen werden; auf diese Weise würde man Witt ein Denkmal setzen, das „dauernder ist als Erz.“ —





Giuseppe Verdi.

„Welch' ein Gefühl mußt du, o großer Mann,
Bei der Verehrung dieser Menge haben!
O glücklich, wer von seinen Gaben
Solch' einen Vortheil ziehen kann!
Der Vater zeigt dich seinem Knaben,
Ein Jeder fragt und drängt und eilt,
Die Fiedel stockt, der Tänzer weilt.
Du gehst, in Reihen stehen sie,
Die Mützen fliegen in die Höh';
Und wenig fehlt, so beugten sich die Knie',
Als käm' das Venerabile."

Goethe: Faust I.

Giuseppe Verdi behauptet in Italien dieselbe Stellung wie Richard Wagner in Deutschland. Er ist in Wälschland der bedeutendste zeitgenössische Opern-Komponist und hat noch in den letzten Jahren nach der ersten Aufführung seines drama lyrico: „Otello" am teatro de la Scala zu Mailand (am 5. Februar 1887) derartige Stürme von Begeisterung bei seinen Landsleuten wachgerufen, daß das Goethe'sche Motto nicht mit Unrecht an die Spitze unseres Aufsatzes gesetzt worden ist. — Trotzdem haben wir nicht die geringste Berechtigung, Verdi mit Wagner hinsichtlich des inneren Werthes zu vergleichen; wir haben diese Berechtigung weder vom musikalisch-kritischen, noch vom allgemeinen Betrachter-Standpunkte aus. Denn Verdi ist Vollblut-Italiener, Wagner Urdeutscher. So segensreich und schön es nun auch ist, daß in politischer Hinsicht die letzten Jahre uns Italien so nahe gebracht haben, so kann doch nicht einen Augenblick geleugnet werden, daß Deutsche und Italiener von einander

grundverschieden sind und daß sich diese Verschiedenheit auch in den Werken ihrer Dichter und Denker wiedergiebt. Während der Deutsche sein Haupt-Augenmerk auf den inneren Werth, auf den Kern der Sache legt und sich hierdurch in den Augen anderer Nationen oft den Vorwurf eines Pedanten, eines schwerfälligen Tüftlers zuzieht, ist der Italiener, Sanguiniker durch und durch, der Mann des Augenblicks, ein Freund der Begeisterung, des „Evviva!", durch die momentane Stimmung hingerissen, ganz von ihr erfüllt. Schnell loht die Flamme des Enthusiasmus in ihm auf, eben so schnell sinkt sie aber auch wieder in Asche zusammen. Und dieser Oberflächlichkeit im Wechsel der Stimmung und im Empfinden ist Verdi als Italianissimo völlig unterworfen.

Man geht fehl, wenn man aus diesen allgemeinen Betrachtungen den Schluß ziehen wollte, wir ständen Verdi unsympathisch gegenüber. Keineswegs! — Aber wir haben als ruhiger denkende Deutsche die Pflicht, an Stelle der Verzückung das besonnene Urtheil, an Stelle des südlichen Enthusiasmus die nordische Nüchternheit treten zu lassen. Und mag auch bei der Beurtheilung Verdi's stets dessen Nationalität und ihr Einfluß auf seine Produktivität und auf den Charakter seiner Schöpfungen mitreden, so können wir uns doch unmöglich jenen begeisterten Huldigungen, jenen maßlosen Schwärmereien ganz anschließen, denen sich unsere Brüder im sonnigen Italien hingeben; — Verdi's Erfolg bei uns in Deutschland ist mehr ein Achtungserfolg.

Trotzdem wir einer ausführlichen Angabe der Lebensdaten abhold sind, sehen wir uns doch bei diesem Meister genöthigt, den bislang bewahrten Grundsatz ausnahmsweise aufzugeben. Verdi's Leben ist in seinen einzelnen Abschnitten viel zu interessant, als daß wir es mit bisheriger Sparsamkeit skizzenhaft entwerfen dürften. Wir wenden uns also an der Hand des vortrefflichen Arth. Pougin'schen Werkes „Verdi, sein Leben und seine Werke" (deutsch von A. Schulze, Leipzig 1887) direkt dem historischen Theile unserer Studie zu, die Kritik bei gebotener Gelegenheit einflechtend, resp. uns bis zum Schlusse vorbehaltend.

Zu Roncole bei Busseto im ehemaligen Herzogthume Parma, einem Neste, das aus einer einzigen Gasse mit etwa 200 Einwohnern bestand und ungefähr 25 Kilometer von Parma entfernt liegt, ist

Giuseppe Verdi am 10. Oktober 1813[1]) geboren worden. Seine Eltern waren kleine Leute, brav und fleißig, die sich durch einen Kramladen und eine Schankwirthschaft („eine armselige Osteria", wie Pougin sagt) ernährten. Als im Jahre 1814 Napoleon Italien vor den eindringenden Oesterreichern und Russen räumen mußte und die rohen Horden sich verheerend über Ober-Italien ergossen, ward auch das winzige Roncole heimgesucht. Von Busseto aus, einem Städtchen von 3—4000 Einwohnern am Fuße des Apennin, drang eine Kosakenhorde in das Dörfchen, Alles verheerend und plündernd, selbst die in die Kirche geflüchteten Einwohner nicht verschonend. Verdi's junge Mutter barg sich mit ihrem bambino (kleinem Kinde) im Glockenstuhl des Kirchthurms und entging so den rohen Mißhandlungen, indem sie die sinkende Nacht in ihrem einsamen Verstecke abwartete und dann, als Alles still geworden war, herabstieg.

Die Erziehung, welche Verdi genoß, war trotz der Aermlichkeit der Verhältnisse eine zarte. Bedingt wurde dieselbe durch den stillen und ernsten Charakter des Knaben, der sich schon in frühster Kindheit scharf ausprägte. Körperliche Züchtigung hat er fast nie kennen gelernt; seine Pflege lag dafür auch ausschließlich in den Händen der ihren Liebling vergötternden Mutter, da der Vater sehr oft nach Busseto mußte, um dort bei dem Großkaufmann Antonio Barezzi seine Einkäufe zu machen, und auch sonst durch den Betrieb seiner Wirthschaft und seines Geschäfts sehr in Anspruch genommen war. — Die Begeisterung für die Musik finden wir bei Giuseppe schon frühzeitig ausgebildet. Stundenlang konnte er als Kind den Vorträgen der Spielleute lauschen, durch hundert verschiedene Fragen sich über die Behandlung der Instrumente, über Melodik und andere Dinge umfangreiche Auskunft verschaffen, und oftmals schloß er mit einem solchen musico publico feste Freundschaft zum Danke für seine Dienste als Cicerone (wenigstens erzählt Pougin die Anekdote, daß 30 Jahre später ein Fiedeler — er hieß Bagassèt —, mit dem er auf diese Art Freundschaft schloß, als hülfloser und auf die Mildthätigkeit der Mitmenschen angewiesener Greis täglich vom reichen Gutsherrn Giuseppe Verdi auf Sant Agata gespeist wurde). Das gesetzte,

1) Vielfach wird der 9. Oktober angegeben. Pougin hat durch Auffindung der Geburts-Urkunde nachgewiesen, daß dieses Datum falsch ist.

ernste Wesen des Kleinen verschaffte ihm eine Stelle als Chorknaben der Dorfkirche. Es heißt, daß Giuseppe seines neuen Amtes eifrig gewaltet habe und dennoch, wenn die mächtigen Töne der Orgel ihn umbrausten, derartig ergriffen gewesen sei, daß er dem Priester seine Handreichungen schuldig blieb und nachdrücklich an dieselben erinnert werden mußte.

Ein völlig neuer Abschnitt im Leben des Knaben beginnt mit der Anschaffung eines alten, wurmstichigen Spinett's durch seinen Vater, die Giuseppe mit flehentlichen Bitten durchgesetzt hatte. Das Instrument war abgetrommelt, Saiten fehlten, die Tasten klapperten und der Mechanismus war denkbar widerspenstig; der frühere Besitzer hatte den „Kasten" wohl längst der Kramkammer anvertraut. Dies Alles hielt unseren jugendlichen Musikus nicht ab, fleißig zu üben; er war froh, wenigstens dieses Instrument zu besitzen. Groß war sein Glück, als eines Tages ein Handwerker aus Busseto (Stefano Cavaletti) das Spinett einer größeren Reparatur unterzog und für seine Mühewaltung nur den Dank des Knaben beanspruchte! — Noch heute wird dieses Spinett auf Sant Agata als eine Art Reliquie aufbewahrt. Der schlaue Handwerker aus Busseto aber, der wohl ahnen mochte, daß Verdi eine große Zukunft vor sich hatte, verlieh seinem Namen ebenfalls eine gewisse Unsterblichkeit. Denn unter dem Hammer-Mechanismus erblickt man auf dem Resonanz-Boden des Instruments in verwischten Lettern die Inschrift: „Ich, Stefano Cavaletti, habe das Hammerwerk dieses Instruments erneuert und mit Leder beschlagen, auch habe ich ein neues Pedal angebracht. Ich habe das Hammerwerk umsonst gemacht, da ich die guten Anlagen sah, welche der junge Giuseppe Verdi für das Studium der Musik auf dem besagten Instrument zeigte, was mich vollkommen befriedigt. Anno domini 1821."[2]) — Eine edle, aber auch selbstbewußte Persönlichkeit! —

---

2) Ghislanzoni bringt den italienischen Text; er lautet: „Da me Stefano Cavaletti fu fato di nuovo questi saltarelli, e impenati a corame, e vi adatai la pedagliera che io ci ho regalato; come anche gratuitamente ci ho fato di nuovo li detti saltarelli, vedendo la buona disposizione che ha il giovinetto Giuseppe Verdi d'imparare a suonare questo instrumento, che questo mi basta par esserne del tutto sodisfatto. — Anno domini 1821." —

Es ist keine Frage, daß Verdi's ausgesprochenes Talent für Musik viel dazu beigetragen hat, ihm seinen Lebenslauf zu eröffnen; allein anderseits muß auch zugegeben werden, daß ein seltsames Glück und der Zufall eine nicht unbedeutende Rolle spielten. Denn ein junges Talent, selbst von der Größe Verdi's, würde nicht im Stande gewesen sein, aus eigener Kraft alle jene Hindernisse zu überwinden, welche ihm Armuth, Jugend und tausenderlei andere Dinge in den Weg legten. Als Verdi elf Jahre alt war, trat er in die Schule zu Busseto ein. Sein bisheriger Musiklehrer war drei Jahre hindurch der alte Dorforganist in Roncole, Baistrocchi, gewesen, dem man Giuseppe als Gehilfen beigegeben hatte. Auch jetzt in Busseto verwaltete Verdi noch diesen Posten und ging an jedem Feiertage von seinem Holzschuhmacher, der ihn für 30 Centesimi den Tag in Kost und Verpflegung genommen, nach Roncole. Bei einem dieser Märsche zur kalten Weihnachtszeit wäre er um ein Haar erfroren, wenn nicht eine mitleidige, alte Bauersfrau den Halberstarrten aufgefunden und in's Leben zurückgerufen hätte.

Vierzehn Jahre alt und mit den nothwendigsten Schulkenntnissen ausgestattet, trat Giuseppe bei dem Großkaufmann Antonio Barezzi in die Lehre, — und mit diesem Schritte zugleich in ein neues Stadium seiner künstlerischen Ausbildung. Barezzi war leidenschaftlicher Musikfreund und spielte selbst mehrere Instrumente. Sein Haus war der Sammelpunkt der von Giovanni Provesi geleiteten „Philharmonischen Gesellschaft"; Giovanni Provesi aber galt für einen gewandten Komponisten, einen Kenner der Bühne, und war der Verfasser mehrerer Opern sowie auch Librettodichter, also eine Persönlichkeit, deren Einfluß Giuseppe von großem Nutzen sein konnte. — Verdi nahm denn auch diese Gelegenheit wahr und benutzte die Mußestunden, um sich diesem Meister zu Dank zu verpflichten; er verwaltete den Notenschatz der „Philharmonischen Gesellschaft", schrieb Stimmen und Partituren und als eines Tages sein Prinzipal Barezzi den jungen Giuseppe am Spinett überraschte, war er so erfreut über die Kenntnisse und Talente desselben, daß er ihm gestattete, auf dem neuen Flügel seiner schönen Tochter Margherita zu üben.[3]) Aus

3) Es war ein Instrument aus der renommirten Fabrik von Fritz in Wien.

dem Verkehr mit dieser Dame entspann sich später eine zärtliche Neigung, welcher der väterliche Segen nicht vorenthalten wurde.

Indessen beobachtete der greise Giovanni Provesi Verdi's Talente und seinen rastlosen Eifer mit steigendem Interesse. Er zog den jungen Künstler, der mit Riesenschritten seinem Kunstideale entgegeneilte, immer mehr mit zu den Dirigenten-Geschäften der „Philharmonischen Gesellschaft" heran. Und Verdi begnügte sich nicht damit, nur den Dirigentenstab zu schwingen und seinen Lehrer zu vertreten, er war auch schöpferisch thätig und brachte eigene Kompositionen zur Aufführung (die Originale sind heutigen Tages noch im Städtischen Archiv zu Busseto aufbewahrt). — Von den vier Stipendien, über welche die Stadt verfügte, erhielt Verdi durch Vermittelung Provesi's eines derselben[4]), damit er auf dem berühmten Konservatorium der lombardischen Hauptstadt Mailand seine musikalischen Studien beenden könne. (Eingedenk dieser Wohlthat stiftete Verdi später ein fünftes Stipendium im Betrage von 1000 Lire jährlich!) —

An der Spitze des Mailänder Konservatoriums stand damals Direktor Francesco Basily, ein trockener Pedant, dessen musikalischer Gesichtskreis nicht über den einfachen und doppelten Kontrapunkt hinausreichte. Als Verdi, neunzehn Jahre alt, von Barezzi zu diesem Schablonenmenschen gebracht wurde[5]), erklärte derselbe nach kurzer Prüfung, dem Kandidaten mangele es an den erforderlichen Kenntnissen. Fetis, der Autor der „Biographie universelle des musiciens" rechtfertigt diesen unglaublichen faut pas Basily's mit dem Bemerken: Der geistreiche Direktor habe sich durch die unkünstlerische Physiognomie des Jünglings zu diesem Urtheil veranlaßt gesehen. — Wer Verdi's Bild kennt, vermag die Unvernunft dieser Entschuldigungs-Gründe zu beurtheilen. Ist es aber ein wirklicher Trost, Leidensgenossen zu haben, so mag Verdi an die Schicksale

---

4) Die Leihhaus-Verwaltung von Busseto wich sogar auf die Intervention Barezzi's hin von ihren sonstigen Gewohnheiten ab und erhöhte das Stipendium, das auf 4 Jahre à 300 Franken lautete, auf 600 Franken pro Jahr, wofür sie es allerdings nur auf zwei Jahre gewähren konnte.

5) Barezzi hatte Verdi an Giuseppe Seletti, seinen treuen Freund und Professor am Mailänder Gymnasium empfohlen, der den Jüngling mit offenen Armen aufnahm und auch darauf bestand, daß er bei ihm (Via Santa Maria No. 19) wohne.

Liszt's in Paris denken. Als im Jahre 1823 dieser geniale Künstler mit seinem Vater nach Paris kam und an die Pforten des streng bewachten dortigen Musentempels klopfte, fertigte ihn der damalige Direktor mit dem Bemerken ab: „Das Pariser Konservatorium nähme keine Ausländer auf!" —

Verdi ließ sich durch diese Zurückweisung nicht entmuthigen. Es gab noch Leute, die seine Talente zu würdigen wußten. Der Kapellmeister am teatro de la Scala, Vincenzo Lavigna[6]), nahm sich Giuseppe's als dritter und letzter Lehrer an; unter ihm schloß Verdi seine musikalische Studien-Laufbahn ab. Er hat in dieser Zeit viel komponirt, sich auf jedem Gebiete der Tondichtung probirt, und manche Melodie aus dieser Periode in seine späteren Opern aufgenommen. Als Lavigna seinen Liebling entließ, prophezeihte er ihm: „Er werde dereinst der Stolz seines Vaterlandes werden!" —

Ein eigenartiger Zufall rief Verdi wieder nach Busseto zurück. Der greise Provesi war gestorben, seine Stelle vakant geworden und Busseto's Bürgerschaft war der Ansicht, daß sie keinen besseren Ersatz erhalten könne, als wenn sie das Amt Verdi übertrüge. Die Geistlichkeit hingegen hatte andere Ansichten; sie kannte Verdi's Vorliebe für die weltliche Musik, namentlich für die Oper, nannte ihn spöttisch einen „maëstrino moderno" und vergab das Organisten-Amt an der Kathedrale an Giovanni Ferrari. Die Bürgerschaft dagegen wählte, theils aus Opposition, theils aus innerer Ueberzeugung, Giuseppe Verdi zum Städtischen Kapellmeister, als welcher er auch an die Spitze der „Philharmonischen Gesellschaft" trat.[7]) Wilder

---

6) Rolla, ein Verdi sehr zugethaner Lehrer am Mailänder Konservatorium, hatte dem jungen Künstler den Rath gegeben, sich an Lavigna oder Negri zu wenden. Lavigna war Schüler des neapolitanischen Konservatoriums, damals über 50 Jahre alt und Kapellmeister an der Skala. Von seinen dramatischen Werken nennen wir: „La Muta per amore"; „L'Idolo di se stesso"; „L'Impostore avvilito"; „Coriolano"; „Di posta in posta"; „Zaïra" u. A. m.

7) Er führte den etwas langen offiziellen Titel „Maëstro di musica del comune e Monte-di-Pietà di Busseto" und bezog das für diese Würde gewiß karge Gehalt von 300 Lire. Dazu gesellte sich jedoch die schon vorerwähnte Unterstützung des Leihhauses, sowie der Zuschuß, den eine Subskription von Privat-Personen ergab, sodaß sein Gehalt sich so hoch belief, wie dasjenige des vom Klerus begünstigten Ferrari. — Verdi wohnte im „Palais Rusca".

Parteihader entspann sich in dem sonst so friedlichen, kleinen Busseto zwischen den beiden Rivalen, ein erbitterter Kampf, aus dem — wer möchte auch nur einen Augenblick daran gezweifelt haben! — Verdi als Sieger hervorging. Wo er den Taktstock schwang, wo er als Klavier-Virtuos oder Orgelspieler öffentlich auftrat, da strömte die Menge hin, um sich zu begeistern und dem genialen Dirigenten entgegenzujubeln. — Mitten in diesen Triumphen aber nahm er sich ein Herz, trat vor Barezzi hin und erbat von ihm die Hand seiner Tochter Margherita, die ihm der Vater mit seinem Segen überließ.[8])

In Mailand hatte Verdi während seines Aufenthaltes bei Lavigna sowohl durch Kompositionen, als auch durch die Leitung einer Aufführung der Haydn'schen „Schöpfung" große Gönnerschaft erworben. Einer jener Mäcene gab ihm damals ein Libretto, das Verdi seinem Dichter- und Musikfreunde Themistokles Solera[9]) zur Umarbeitung überwies und komponirte. Es war die Oper: „Oberto conte di San Bonifacio", welche unter großem Erfolge am 17. November 1839 zur Aufführung gelangte. — Selbstredend wurden durch dieses Ereigniß nicht allein die Kunstwelt, sondern auch Verleger und Unternehmer auf Verdi aufmerksam. Giovanni Ricordi kaufte das Eigenthumsrecht an dem Erstlings-Opus um 1750 Lire; — Merelli senior aber, der Impresario des teatro de la Scala und der Wiener Hof-Oper, verpflichtete Verdi zur Lieferung von drei neuen

---

8) Als Verdi's Kontrakt mit der Stadt-Verwaltung von Busseto abgelaufen war, machte er sich seine Freiheit zu Nutze und kehrte mit seiner Frau und seinen beiden Kindern, die sie ihm inzwischen geschenkt hatte, nach Mailand zurück.

9) Solera war ein hochbegabter, aber sehr unglücklicher Dichter. Als er sein erstes Werk: „Miei Primi Canti" herausgab, riefen die Italiener entzückt: „Abbiamo un poeta"! — („Wir haben einen Dichter!"). Von seinen weiteren Werken, welche Solera dichtete und komponirte, erwähnen wir: „Il Contadino d'Agliate" (aufgeführt in Mailand); „La Fanciulla di Castelguelfo" (Modena); „Genio e Sventura" (Padua); „La Sorella di Pelagio" (Madrid). Arm und vergessen starb der Dichter und Komponist im Jahre 1878 nach einem wechselvollen und seltsam bewegten Leben. Ein abenteuerliches Geschick hatte ihn zuerst nach Spanien verschlagen, wo er ein wichtiges Amt bekleidete; dann ging er nach Aegypten, wo er Chef des Vicekönigs wurde, und schließlich ließ er sich in Paris als Antiquitätenhändler nieder.

Werken innerhalb zweier Jahre, deren jedes mit 4000 Lire honorirt werden sollte. Außerdem waren Verdi noch fünfzig Prozent vom Reingewinn durch den Vertrieb der Partitur und Klavier=Auszüge zugesprochen. Der Komponist warf sich mit großem Eifer auf diese neue Aufgabe, deren Bewältigung sich freilich bald genug Hindernisse unüberwindlicher Art entgegenstellten. Verdi schreibt selbst darüber:

„Ich bewohnte damals mit meiner Familie, das heißt meiner Frau und unseren beiden Kindern, eine bescheidene Wohnung in der Nähe der Porta Ticinese. Kaum hatte ich mit meiner Arbeit begonnen, als ich schwer an der Bräune erkrankte, sodaß ich lange das Bett hüten mußte. Ich befand mich auf dem Wege der Besserung, als mir einfiel, daß ich in drei Tagen 200 Franken brauchte. Wenn diese Summe auch in jener Zeit für mich ziemlich beträchtlich war, so wäre die Sache immerhin nicht allzu ernst gewesen, wenn meine schmerzhafte Krankheit mich nicht verhindert hätte, bei Zeiten meine Maßregeln zu treffen. Aber die schlechte Verbindung mit Busseto (die Post ging damals jede Woche zwei Mal) ließ mir nicht die Zeit, an meinen Schwiegervater zu schreiben. Meine Frau, die meine Aufregung bemerkte, nahm ihre wenigen Schmucksachen und brachte mit Hilfe derselben, ich weiß nicht auf welche Weise, das Geld zusammen. Ich war tief bewegt von dem Beweis ihrer Liebe und nahm mir vor, ihr das Ganze reichlich zurückzuerstatten, wozu ich mit Hilfe meines Kontraktes glücklicherweise auch bald in der Lage war. Allein jetzt begann für mich eine Reihe der schwersten Unglücksfälle. Im April wurde mein Knabe krank. Es gelang den Aerzten nicht, die Ursache seines Leidens zu entdecken, und langsam dahinsiechend verstarb der Kleine in den Armen seiner vor Schmerz fast wahnsinnigen Mutter. Einige Tage später erkrankte mein Töchterchen und auch sie raffte der Tod dahin! Doch das war noch nicht Alles; in den ersten Tagen des Juni wurde meine junge Frau selbst von einer heftigen Gehirn=Entzündung befallen, und am 19. Juni 1840 trug man einen dritten Sarg aus meiner Wohnung! Ich war allein, ganz allein! In einem Zeitraum von etwa zwei Monaten hatte ich drei theuere Wesen verloren, meine ganze Familie war dahin ... Und in dieser furchtbaren Seelenqual mußte ich eine komische Oper schreiben."

Diese komische Oper aber hieß: „Il conte Stanislao" oder „Un Giorno di regno", wurde in Mailand am 5. September 1840 aufgeführt und fiel hier, wie auch gelegentlich späterer Wiedergaben in Venedig und Neapel mit Glanz durch. —

Verdi war außer sich. Zu all' den schweren Schicksalsschlägen noch sein Fiasko als Künstler! — Ja, es bestand für ihn kein Zweifel, daß die Periode namloser Leiden ihm auch seine musikalische

Gestaltungskraft gelähmt hatte, — er wähnte sich verlassen von den Seinen, verlassen von der hehren Muse, die er vergötterte. In heller Verzweiflung schrieb er an seinen Impresario und bat inständigst, er möge ihn von dem Kontrakte entbinden. Merelli, ein Geschäftsmann durch und durch, erwiderte ihm:

„Du sollst Deinen Willen haben. Ich kann Dich nicht mit Gewalt zwingen zu schreiben, aber mein Vertrauen zu Dir ist noch dasselbe wie früher. Wer weiß, dereinst wirst Du vielleicht doch wieder zur Feder greifen. In diesem Falle brauchst Du mich nur zwei Monate vor Beginn der Saison zu benachrichtigen, und ich verspreche Dir, daß die Oper, die Du mir bringst, zur Aufführung gelangen wird.“ —

Merelli wußte zu gut, daß Verdi, wenn er sich aus dem Problema seiner augenblicklichen Situation herausgearbeitet haben würde, wieder zur Feder griff. — Und das sollte schneller kommen, als er selbst vermuthete! —

Als Merelli eines Abends — über ein Jahr war seit jenen unglücklichen Ereignissen verflossen — Verdi begegnete, drückte er ihm ein Textbuch in die Hand mit der Bitte, sich dasselbe seines interessanten und hochdramatischen Inhaltes wegen anzusehen. Es war Solera's „Nabucco“. Daheim angekommen, warf Verdi mit bitterem Lachen das Buch auf den Tisch; ein unwillkürlicher Blick in das aufgeblätterte Manuskript ließ das Auge auf den Versen haften: „Va pensiero, sull' ali dorate“.[10]) — Wieder und immer wieder mußte Verdi das Werkchen zur Hand nehmen; beim Durchlesen bereits formten sich in seinem Geiste die Melodien, einige Wochen später war die Partitur fertig. Das Einstudiren ging ebenso über Hals und Kopf, wie die Kostüme infolge der karg bemessenen Zeit dürftig waren. Am 9. März 1842 fand die erste Aufführung statt und brachte Verdi einen beispiellosen Erfolg, — einen Erfolg, der selbst Donizetti mit seinem neuesten Werke „Maria Padilla“ völlig in Schatten stellte. Freilich lag auch die Rolle der Albigail in den Händen der berühmten Sängerin Giuseppina Strepponi[11]), welche

10) „Fliehe, Gedanke, auf goldenen Flügeln“. —

11) Ihr Vater war Felice Strepponi, Kapellmeister in Monza, der bereits 1832 in Triest starb. Er komponirte mehrere von seinen Zeitgenossen recht günstig aufgenommene, jetzt vergessene Opern, u. A.: „Gli Illinesi“; Francesca da Rimini“; „Amore e mistero“; „L'Ullà di Bassora“. — Die Tochter Giuseppina studirte am Mailänder Konservatorium und debütirte 1835 mit

einige Jahre später der Bühne Valet sagte, um Verdi als zweite (noch jetzt lebende) Gattin zu folgen. — Wer war glücklicher als Merelli, der kurze Zeit vor diesem Ereigniß mit der Nikolai'schen Oper: „Il Proscritto“ glänzend hineingefallen war und seinen Ruf als weltberühmter Impresario auf's Spiel gesetzt sah! — Donizetti aber, welcher der ersten Aufführung „Nabucco's“ beigewohnt hatte, saß, wie Pougin schreibt, bei der Rückreise nach Bologna, wo er Rossini's „Stabat mater“ zu dirigiren gedachte, nachdenklich in seinem Wagen, sang Verdi's Melodien vor sich hin und flüsterte kopfschüttelnd: „Das war schön, recht schön; so hätte ich es auch gemacht!“ — Ob ihn, so fügt Otto Gumprecht dieser Anekdote hinzu, die wehmüthige Ahnung beschlichen, daß er den Triumphen Desjenigen beigewohnt, der ihn in der wankelmüthigen Gunst der Massen ablösen, seinen müden Händen die Oberherrschaft über die italienische Gesangsbühne entreißen sollte? —

In den zwei darauffolgenden Jahren entstanden zwei neue Opern, zum carnevale di Milano 1843: „Lombardi alla prima crociata“ [12]), zum venezianer Karneval 1844: „Ernani“. — Verdi

---

großem Erfolge in Triest. Nachdem sie einige Jahre an der italienischen Oper in Wien gewesen war, trat sie in Venedig, Rom, Florenz, Mantua, Bologna, Brescia, Livorno und Bergamo auf. Ueber ihre Fähigkeiten äußert sich Pougin: „Mit einer prächtigen, umfangreichen Stimme, die sie mit seltenem Talent beherrschte, verband sie ein tiefes dramatisches Gefühl und alle Eigenschaften einer wahren lyrischen Tragödin. Sie genoß daher auch bereits eines bedeutenden Rufes und besaß die volle Gunst des italienischen Publikums. Ihr Engagement an der Skala datirte erst seit ganz Kurzem; am 22. Februar, wenige Tage vor dem Erscheinen Nabucco's, hatte sie in Donizetti's „Belisar“ debütirt. Gleich am ersten Abend mit der lebhaftesten Sympathie empfangen, trug sie wesentlich zu dem Erfolge der Verdi'schen Oper bei. Sie konnte in derselben die ganze Fülle ihrer herrlichen Stimme, wie auch ihre seltenen dramatischen Fähigkeiten entwickeln, was ihr einen glänzenden Triumph einbrachte. Gleichwohl war ihre Laufbahn verhältnißmäßig kurz; sie verließ die Bühne in der vollen Kraft ihrer Jugend, nachdem sie nur den Erfolg kennen gelernt hatte.“ —

12) Pougin schreibt über die Première dieses Werkes: Seit 3 Uhr nachmittags hatte das Publikum bereits die Zugänge der Skala belagert und bald auch in den Zuschauerraum Eingang gefunden. Vorsichtiger Weise hatte sich jeder Einzelne mit Lebensmitteln versehen, sodaß sich beim Aufgehen des Vorhanges alsbald ein durchdringender Geruch von Saucischen über alle Räume des Theaters verbreitete, was jedoch dem nicht lange auf sich warten=

war in künstlerischer wie finanzieller Hinsicht ein gemachter Mann; sein Ruhm vergrößerte sich immer mehr und Merelli zahlte für die „Lombardi" 8000 österreichische Gulden, die nämliche Summe, welche Bellini für seine „Norma" erhalten hatte.

Freilich gesellten sich zu diesem Erfolge allerlei Mißstände, mit denen Verdi bis zur Befreiung Italiens zu kämpfen hatte. Wir erwähnten bereits vordem, daß bei der Berufung Verdi's nach Bussetо als Nachfolger Provesi's die Geistlichkeit als Feindin des Komponisten aufgetreten war. Diese Gegensätze hatten sich mit dem zunehmenden Rufe Verdi's noch mehr verschärft und als „Ernani" sowie die „Lombardi" in Szene gehen sollten, erhob der Bischof von Mailand Einspruch gegen die Aufführung. Er gab an, daß in den Stücken kirchliche und gottesdienstliche Vorgänge öffentlich zur Schau gestellt würden, und rief die Obrigkeit um ihre Unterstützung an. Auf den Vorschlag, es sollten einige Striche in der Partitur vorgenommen werden, ging Verdi als echter Künstler nicht ein. Nach langem Kampfe siegte die freie Kunst-Anschauung über die orthodoxe Lächerlichkeit des Stuhles Petri und „Ernani" machte unter dem begeisterten Jauchzen des Publikums in seinem Geburtsjahr 1844 die Runde über fünfzehn Bühnen. — Dabei kamen dem Werke die politischen Anspielungen sehr zu Statten. Gelegentlich der Aufführungen in Venedig begrüßte man mit enthusiastischem Jubel die Worte: „Si ridesti il leon di Castiglia", in Rom sang man seit 1847, wo der volksfreundliche Pius IX. auf den Stuhl Petri kam, statt: „A Carlo Quinto" nur: „A Pio Nono sia gloria e onor." [13]) —

---

lassenden Erfolge keinen Abbruch that. Das Publikum verlangte eine Wiederholung des Quintetts; aber die Polizei gab dieselbe nicht zu, während sie gegen die Wiederholung der Polonaise: „Non fu sogno" nichts einzuwenden hatte. Derartige Launen kamen bei der Censur öfter vor. Der berühmte Chor: „O signore dal tetto natio!" gab den Anlaß zu einer der ersten politischen Demonstrationen, welche das Erwachen des Lombardisch-venetianischen Volksbewußtseins begleiteten. Ich sagte „eine der ersten", weil die erste derselben in Wahrheit durch den von hebräischen Sklaven gesungenen Chor: „O mia patria, si bella e perduta!" verursacht wurde. Der Chor ist eine Paraphrase des Psalmes „Semper flumina Babylonis", und der Komponist hatte eine tiefergreifende Melodie dafür erfunden." —

13) Eine Anekdote sei hier angeführt, welche trotz ihrer Details interessant ist und die wir Pougins sorgfältiger Aufzeichnung verdanken. Sie beweist,

Viktor Hugo, der mit aller Lächerlichkeit eines pretentiösen, französischen Poltrons Einspruch gegen die Ausnützung seiner Texte erhob, wurde ausgelacht, — seine Texte ruhig weiter operngemäß umfabrizirt.

Textdichter, wie auch Darsteller hatten es bei Verdi nicht leicht. Den ersteren ließ er keinerlei Freiheiten, diktirte ihnen die ihm gut erscheinenden Stoffe in die Feder; den letzteren vertrieb er die bei Künstlern so leicht auftretenden Ansprüche mit großer Energie. So erzählt Pougin, daß die erste Darstellerin der Elvira in „Ernani",

---

daß „Ernani" eines jener Werke ist, welche an charakteristischen, bisweilen sogar aufregenden politischen Zwischenfällen besonders reich sind; sie liefert aber auch ein prächtiges Zeugniß für dasjenige Urtheil, das wir an verschiedenen Stellen dieser Studie über die Heißblütigkeit und Maßlosigkeit der Italiener fällten. Unser Gewährsmann sagt: „Es war in Rom gegen Ende des Jahres 1847, zur Zeit der ebenso außerordentlichen wie flüchtigen Popularität des Papstes Pius IX., den die Italiener bekanntlich einen Augenblick als den Befreier und künftigen Retter ihres Vaterlandes ansahen. Die Freude dauerte nicht lange; aber es ist Thatsache, daß der Kirchenfürst damals namentlich bei den Römern eine fast an Vergötterung streifende Liebe und Verehrung genoß. Im Theater Tordina wurde „Ernani" gespielt und einzelne Szenen des Stücks wurden von der patriotischen Menge allabendlich mit lärmendem Beifall überschüttet. Statt des „A Carlo Quinto sia gloria e onor!" sang man: „A Pio nono" u. s. w., und natürlicher Weise wurden in der Verschwörungs-Scene die österreichisch-spanischen Banner und Kokarden durch Trikoloren ersetzt. Die Szene mußte bei jeder Vorstellung wiederholt werden. Eines Abends war ein National-Gardist, welcher, rittlings auf der Ballustrade der Galerie sitzend, der Vorstellung beiwohnte, mit der einmaligen Wiederholung noch nicht zufrieden: „Bis! Viva l'Italia! Viva Pio Nono!" begann er zu rufen. Das Publikum ließ sich hinreißen und der Vorhang ging zum dritten Male in die Höhe. Aber unser Gardist war noch immer nicht zufrieden. Er begann von Neuem zu rufen, bis das Publikum endlich ungeduldig wurde und ihn auszischte. Nun aber steigerte sich seine patriotische Erregung bis zum Paroxismus; er riß seinen Tschako vom Kopfe und schleuderte ihn in's Parterre, dem Tschako folgte der Waffenrock und schließlich auch noch die Weste. Die Gäste im Parterre geriethen in nicht geringe Bestürzung; sie fürchteten, er würde sich im nächsten Augenblicke selbst herabstürzen; aber er machte es noch schlimmer: er zog seinen Säbel und schleuderte ihn mit solcher Gewalt nach der Bühne, daß er zwei Schritte vor der Rampe im Fußboden stecken blieb. Man kann sich denken, welchen ungeheuren Tumult diese Scene verursachte. Derselbe legte sich erst, als es endlich nach vieler Mühe einem Offizier gelang, sich des Wahnsinnigen zu bemächtigen und ihn aus dem Saale zu entfernen." —

Sophie Löwe, vom Komponisten verlangte, er solle am Ende ihrer Rolle ein effektvolles Schluß-Rondo einlegen. Verdi fertigte sie kurz ab, und es dauerte geraume Zeit, bis der vom Erfolge „Ernani's" beschämten Sängerin wieder vergeben wurde. Auch Francesco Maria Piave, der — sit venia verbis! — Textschuster Verdi's, welcher ihn zu acht Opern mit Libretti bediente, hatte viel unter der scharfen Kritik und dem nie zufriedenen Gemüthe des Komponisten zu leiden. Er verfiel später unheilbarem Wahnsinn. Verdi setzte ihm ein anständiges Jahresgeld aus und stellte die Zukunft seiner Tochter ebenfalls sicher. —

Verdi's ganzes bisheriges Wirken und Schaffen bewegt sich im Rahmen der für Italien so bezeichnenden künstlerischen Verhältnisse. Der Tondichter ist Macher, Handwerker, Fabrikant. Der Impresario akkordirt mit ihm über die Lieferung eines Postens musikalischer Waare, die bis zur nächsten Stagnione abgegeben werden muß. „Hier ist ein Libretto, dort das Geld, — nun arbeite!" — Und mit fliegender Hast geht es an die Komposition. Bei ihr hat er die sich nach Mode und Geschmack wie eine Wetterfahne drehenden Launen des Publikums zu respektiren. Wird ihm das Glück zu Theil, zu gefallen, so hebt ihn das „Evviva!" einer begeisterten Menge auf den Schild; mißfällt sein Stück, so schreit ihn der skandalsüchtige Pöbel in den Koth hinab, ohne nach seinen Verdiensten zu fragen. Allerdings wandelte Verdi, obgleich er bei seiner Ueberproduktion Triumphe ebenso wie Fiasko einstreichen mußte, seine Wege mit seltenem Gleichmuthe. Nichts konnte ihn erschüttern, weder die Niederlage noch der Sieg. Er blieb stets derselbe.

Zu diesen eigenartigen Kunst-Verhältnissen in Italien liefert Felix Mendelssohn-Bartholdy in seinen „Reisebriefen" einen prächtigen Beitrag, der unser etwas scharfes Urtheil rechtfertigen wird. Es heißt da:

> „Donizetti macht eine Oper in zehn Tagen fertig; sie wird ausgezischt, aber das thut gar nichts, denn er bekommt dafür bezahlt und kann dann wieder eine Weile spazieren gehen und schlecht schreiben. Sollte aber dann seine Reputation endlich gefährdet werden, so würde er wieder zu Viel arbeiten müssen, und das wäre unbequem. Darum schreibt er einmal eine Oper in drei Wochen und giebt sich zu ein paar Stückchen Mühe, damit sie recht gefallen, und kann dann wieder eine Weile spazieren gehen und schlecht schreiben". . . . . .

„Hätte die Musik Furore gemacht, so hätte mich's geärgert; denn sie ist unter aller Kritik jämmerlich. Aber daß sie nun ihrem Liebling Parini, den sie auf dem Kapitol kränzen wollten, auch einmal den Rücken drehen, die Melodien nachäffen und sie karikirt nachsingen, das ärgert mich auch wieder, und es beweist, wie tief ein solcher Musikus in der allgemeinen Meinung steht. Ein anderes Mal tragen sie ihn auf den Schultern nach Hause — das ist kein Ersatz. Sie würden es in Frankreich mit Boieldieu nicht so machen — abgesehen vom Kunstsinn, bloß aus Anstandsgefühl." —

Die Wahrheit dieser Schlußbemerkung wollen wir nun einmal dahingestellt sein lassen. Jedenfalls beweisen diese zwei, verschiedenen Briefen Mendelssohns entnommenen Stellen gerade genug. Wir lesen mit sittlicher Entrüstung von den Gladiatoren-Gefechten bei den Alten, deren Ausgang von der Laune der von Wein und Leckerbissen übersättigten Gourmands abhing, wir mißbilligen das frenetische Bejubeln der Stierfechter im Cirkus zu Madrid. Hier handelt es sich um ähnliche Dinge, nur mit dem Unterschiede, daß kein Sklave oder Verbrecher mit emporgestreckter Hand unter dem siegenden Gladiator das Publikum um seine Gunst und um's Leben bittet, sondern ein Mann, der auf der Menschheit Höhen steht, — ein Tondichter.

Die Jahre 1844—49 brachten Verdi fast nur Enttäuschungen und Fehlschläge. Der Grund hierfür liegt sowohl in der Laune und Veränderlichkeit seines Publikums, als auch vor Allem in der Kompositionsweise Verdi's. Er erniedrigte sich zur Mache. Unser großer, unsterblicher Richard Wagner schrieb (seine Jugend-Opus abgerechnet!) von 1837 bis 1882, also in einem Zeitraum von fünfundvierzig Jahren, elf Opern resp. Tondramen; Verdi gab in dem Lustrum 1844—49 heraus: „I due Foscari", „Giovanna d'Arco", „Alzira", „Attila", „Macbeth", „I Masnadieri", „Briganti", „Il Corsaro", „La battaglia di Legnano" und „Luisa Miller", — also zehn Opern. Daß natürlich hiervon die große Mehrzahl jämmerliches Fiasko machte, braucht kaum erwähnt zu werden. „I due Foscari" fiel in Rom, Giovanna d'Arco" in Mailand, „Alzira" in Neapel, „I Masnadieri" in London (trotzdem Verdi selbst dirigirte), „Briganti" in Paris durch. Ebenso erging es den Opern „Il Corsaro" und „La battaglia di Legnano"; dabei hatte der Verleger für das erstere Werk 20,000 Lire gezahlt. „Attila" und „Macbeth", von denen erstere in Venedig, letztere 1846

in Florenz zum ersten Male aufgeführt wurden, hielten sich nur zufolge der politischen Anspielungen und zündenden patriotischen Partien über Wasser. „Macbeth" widmete der Komponist seinem Schwiegervater Antonio Barezzi; die Dedikation hat folgenden Wortlaut:

„Mein lieber Schwiegervater! Es hat mir immer am Herzen gelegen, Dir, meinem Vater, Freunde und Wohlthäter, eine Oper zu widmen; bisher wurde ich jedoch durch gebieterische Umstände daran verhindert. Jetzt aber, wo ich dazu in der Lage bin, widme ich Dir meinen „Macbeth", der mir von meinen Werken besonders werth ist. Er kommt vom Herzen, möge er Dir zu Herzen gehen!"

„Macbeth" hat aber in Florenz nur einige Aufführungen erlebt, 20 Jahre später in einer Neubearbeitung für Paris dort ein Fiasko.

Mit „Luisa Miller" (nach Schillers: „Kabale und Liebe") hatte Verdi mehr Glück, obgleich das Werk nicht sofort ohne jeden Einwand angenommen wurde (Erstaufführung am 8. Dezember 1849 in Neapel). Erst allmählich gewann man die Oper lieb, während sie in Paris kühl aufgenommen wurde, in Deutschland gänzlich unbekannt geblieben ist. Die als Honorar vom Intendanten der Königlichen Theater ausbedungenen 3000 Dukaten hat sich Verdi abringen müssen. — Die Oper „Stiffeli" fiel bei ihrer Première in Triest im Jahre 1850 durch und vermochte sich auch in der sieben Jahre später erfolgten Neubearbeitung unter dem Titel „Arnoldo" nicht zu behaupten. —

Wir treten in diejenige Schaffens-Periode Verdi's ein, welche unstreitbar die glücklichste genannt werden kann, die Zeit seines „Rigoletto", „Trovatore" und der „Traviata". Hier zeigt sich der Komponist in seinem ganzen Können; das beweist der Umstand, daß die Trias nicht auf die italienische Bühne beschränkt blieb, sondern ihren Weg durch alle Länder nahm und noch jetzt auch in Deutschland auf den Repertoiren größerer Bühnen als zugkräftig verzeichnet steht. Welche Stellung wir zu den Werken einnehmen, haben wir später darzulegen; im Augenblicke interessirt uns lediglich das historische Referat. Die Première des „Rigoletto" fand am 11. März 1851 im Fenice-Theater zu Venedig, diejenige des „Trovatore" in Rom am 19. Januar 1853 und die der „Traviata" am 6. März 1853 in Venedig statt.

Der Stoff zum „Rigoletto" ist, wie derjenige zu „Ernani", Viktor Hugo entlehnt („Le roi s'amuse") und war von Piave unter

dem Titel „La Maledizione“ bearbeitet worden. Anfänglich stieß sich die Censur an der Quelle, dem Personen-Verzeichniß und dem Namen; endlich beseitigte Verdi die Skrupel dieser Biedermänner, nachdem er auf Anrathen eines Polizei-Offiziers den Titel von: „La Maledizione“ in: „Rigoletto, buffone di corte“ umgewandelt hatte, und schrieb die Musik zu dem nunmehr polizeilich genehmigten Texte in — horribile dictu! — vierzig Tagen. Also wieder einmal Akkord-Arbeit, — aber eine glückliche. Denn seit Rossini's: „Tankred“ hatte das Fenice-Theater keine solchen brausenden „Evviva“-Rufe vernommen. Die Venetianer schwammen in einem Meer von Wonne. Selbstredend hatte Verdi in der Arie: „La donna è mobile qual piuma al vento[14]) für den nöthigen Effekt gesorgt. Er kannte seine Italiener und war selbst ein musikalischer Spekulant. Die Noten zu dieser Arie erhielt der Darsteller des Herzogs erst unmittelbar vor der General-Probe mit der strengen Weisung, gegen Jedermann Stillschweigen zu wahren. Verdi's Erwartungen täuschten ihn nicht. Schon bei dem flotten Geigen-Ritornell horchte das Publikum auf. Die Spannung steigerte sich, um in donnernde Beifalls-Salven und Dacapo-Rufe auszuarten. Nach vielen Wiederholungen fiel der Vorhang; am nächsten Tage sangen und pfiffen es die gondolieri und fruttaguali, — Verdi war wieder ein gemachter Mann.

Aehnlich erging es der Erst-Aufführung des „Troubadour“ am 19. Januar 1853. Infolge einer Ueberschwemmung des Tiber waren

---

14) Man erzählt sich eine nette Anekdote, deren Hauptperson Piave, der Textdichter des „Rigoletto“, ist. Eines Abends begegnete derselbe bei einem Spaziergang durch die Straßen Venedigs einer jungen Dame, der er nahe gestanden, die aber das Verhältniß mit ihm gebrochen hatte, um ein neues anzuknüpfen. Piave trat ihr lächelnd entgegen und sang ihr die ersten beiden Verse der Arie in's Ohr:

„La donna è mobile
Qual piuma al vento“ . . .
(Die Donna ist wankelmüthig
Gleich der Feder im Winde.)

Die Dame erbleichte anfangs, nahm aber dann die begonnene Melodie schnell auf und sang sie, Piave scharf ansehend, zu Ende:

„E Piave è un asino
Che val per cento!“ —
(Und Piave ist ein Esel,
Der hundert and're aufwiegt.)

die Zugänge zum Apollo-Theater durch Wasser unpassirbar. Trotzdem stand am frühen Morgen schon eine dichtgedrängte Menschenmenge vor dem Musentempel, bis an die Knöchel im gelben, schlammigen Wasser watend; und sie hielt aus bis zum Abend, bis zur Stunde, zu welcher die Pforten geöffnet wurden und die Erstürmung der Plätze beginnen konnte. Wieder ein unbeschreiblicher Jubel nach jeder Arie, nach jedem größeren Abschnitt. Das Lied des Manriko, das Miserere (das übrigens mit außerordentlicher Geschicklichkeit zusammengesetzt ist) erregten wahre Verzückungs-Krämpfe. — Mit welcher Ruhe sitzen wir in Deutschland vor der Bühne und lächeln, wenn Manriko im Polonaisen-Tempo den Flammentod seiner Mutter bejammert! — Wie albern und oberflächlich kommen uns manche Arien vor, — wie berührt es uns hochkomisch, wenn man in Italien sich bei einem obligaten Walzer vergiftet und die Helden mit einem Hopser ihren letzten Athemzug aushauchen läßt! — Höchstens kann uns Bötel als Manriko mit dem hohen C, dem einzigen guten Tone, den er in seiner abgesungenen Kehle hat, imponiren! —

Noch mit der Bearbeitung des „Trovatore“ beschäftigt, hatte Verdi bereits die „Traviata“ im Entwurf fertig. Beide Tondichtungen finden fast zu gleicher Zeit ihren Abschluß, daher auch der nur kleine Zwischenraum von $1\frac{1}{2}$ Monaten zwischen den Premièren. In „Traviata“ brachte Verdi seine Schwärmerei für Duma's „Kameliendame“ zum Ausdruck, die er seinerzeit in Paris gehört hatte; — aber der Glücksstern war ihm nicht hold, denn die Venetianer lachten bei der am 6. März 1853 stattgefundenen Erst-Aufführung den Komponisten aus. — „Lieber Emanuele“, schrieb Verdi an seinen Lieblingsschüler Muzio, „die „Traviata“ fiel gestern Abend durch. Ist es meine Schuld oder die der Sänger? . . . Die Zeit wird es lehren.“ [15]) — Der Umstand, daß „Traviata“ im nächsten Jahre ihr Glück noch einmal versuchte und begeistert aufgenommen wurde, bürgt dafür, daß die Sänger die Schuld trugen. Nach Pougin war die schmächtige Primadonna, die hochgradig an galoppirender Schwindsucht litt, durch ein Riesenweib vertreten, der Tenorist heiser und der Bariton mit seiner Rolle unzufrieden. Unter Umständen können aber solche Ver-

15) „Caro Emanuele! La Traviata ieri sera fiasco. La colpa è mia, o dei cantati? . . . Il tempo giudicherà. Sempre vostro
G. Verdi.“

hältnisse sehr nachtheilig wirken, ganz abgesehen davon, daß die Oper viel zarter gehalten war, als die übrigen Kolleginnen und durch diesen Charakter den eingeschulten Bravoursängern völlig fremd gegenübertrat.

Im Jahre 1855 (am 13. Juni) ging an der Pariser Großen Oper ein neues Werk Verdi's in Szene, „Les Vêpres siciliennes.“ Verdi hatte Frankreich seinen künstlerischen Tribut zahlen wollen und einen Text von Scribe und Duveyrier unter dem obigen Titel in Musik gesetzt. Das Werk fand anfänglich eine recht gute Aufnahme, konnte sich aber nicht halten und verschwand, nachdem es in den Jahren 1859 und 1863 noch einmal neu einstudirt worden war, von der Bühne der Seine-Hauptstadt. Den Erfolg bei der Première aber hatte Verdi ausschließlich seinen italienischen Landsleuten zu verdanken, welche zahlreich erschienen waren. In Rücksicht auf die eigenthümliche Reizbarkeit, welche der Italiener in Kunst-Angelegenheiten eigener Meister an den Tag legt, mochten wohl die Franzosen sich dem Jubel ihrer politischen Nachbarn angeschlossen haben. — — In Italien, wo „die Sizilianische Vesper“ aus politischen Rücksichten unter dem Titel „Giovanna di Guzman“ in späteren Jahren aufgeführt wurde, war der Erfolg ebenfalls ein mittelmäßiger, fast flauer.

Adolf Adam, der Komponist des „Postillon von Lonjumeau“, spricht sich hinsichtlich der Erst-Aufführung der „Vêpres siciliennes“ über die Muse Verdi's und die Italiener folgendermaßen aus:

„In Bezug auf die Musik haben die Italiener den Fremden gegenüber einige Aehnlichkeit mit den Chinesen. Sie kennen nur ihre eigene Musik und wollen auch von einer anderen nichts hören. Sie müssen von Rossini, der ihnen nur die Fortsetzung und Vervollkommnung dessen bot, was sie bis dahin stets gehört hatten, einen weniger tiefen Eindruck empfangen haben, als von Verdi, der ihnen etwas ganz Neues brachte. Es war nicht mehr die Eleganz, die Fülle und Leichtigkeit der Melodien, welche dieses damit bereits gesättigte Publikum brauchte, sondern Kraft, Energie und die ein wenig unbändige Leidenschaft. Verdi besaß ein feines Gefühl für dieses Bedürfniß und wußte dasselbe mit ebensoviel Glück als Talent zu befriedigen. Hieraus erklärt es sich auch, daß dieselbe Art des Erfolges in Frankreich unmöglich war; denn wir waren bereits an leidenschaftliche und kräftige Effekte gewöhnt. Noch weniger, als anderswo war dieser Erfolg an der italienischen Bühne zu erwarten, weil die neue Schule ihr etwas brachte, was Niemand dort suchte, während sie das, was man auf derselben zu finden wünschte, ausschloß. Die ge-

ringe Theilnahme, welche das Publikum des Théatre Italien den Werken Verdi's zeigte, kann daher weder die Bedeutung des Meisters schmälern, noch die berechtigten Hoffnungen beeinträchtigen, mit denen man der neuen Oper, die er für unsere erste Bühne geschrieben hat, entgegensieht. Man findet in den Werken Verdi's gewisse Eigenschaften, die in dem spezifisch italienischen Genre als von sekundärer Bedeutung betrachtet werden könnten; auf unserer Bühne aber sind sie von hervorragender Wichtigkeit und es wird ihnen an Erfolg nicht fehlen. Diese Eigenschaften sind die Macht, das Feuer und die Größe, die dem Komponisten Niemand abstreiten wird. Man kann seine Bestrebungen bekämpfen, sein Talent ist über allen Zweifel erhaben." —

In dieser Kritik liegt Vieles, was unumstößlich wahr, was mit großer Feinfühligkeit entdeckt und in Worte gekleidet worden ist, — aber auch Vieles, dem wir nicht beipflichten können. —

Im Jahre 1857 tauchte eine neue Oper Verdi's auf, „Simon Boccanegra." Den Text hatte Piave nach Schiller's: „Fiesko" umgearbeitet. Die Venetianer lachten das Werk wieder aus. Später, als Verdi 1875 in Köln einer Aufführung des „Fiesko" durch die Meininger beigewohnt hatte und von Neuem für den Stoff begeistert worden war, arbeitete er mit Hülfe des Textdichters Arrigo Boito das Werk um, konnte aber 1881 in Mailand auch nur einen mittelmäßigen Erfolg erzielen, den er ausschließlich auf seine Landsmannschaft zurückzuschreiben hatte.

Im Jahre 1858 traf Verdi mit einer weiteren Oper: „Il Ballo in marschera" in Neapel ein und begann dieselbe am Teatro San Carlo einzustudiren. Da legte sich die Polizei in's Mittel. Wenige Tage vorher war Napoleon III. mit knapper Noth den Bomben Orsini's entgangen, Grund genug, ein Stück abzuweisen, das einen Königsmord auf die Bühne brachte. Verdi weigerte sich mit bekannter Standhaftigkeit, Streichungen vorzunehmen; die Intendantur des San Carlo-Theaters verlangte 200,000 Lire Entschädigung. „Ich habe gehalten, was ich versprach!" — erwiderte Verdi trotzig; das Volk jubelte Verdi zu und: „Viva Verdi!"[16]) tönte es, wo sich der gefeierte Komponist auf der Straße blicken ließ. — Endlich erreichte es Verdi, daß er, ohne die Straffumme zu zahlen, Neapel

16) Wir erinnern an die politische Spielerei der Inschrift: „Viva V. E. R. D. J.!", die auf gut Italienisch heißen sollte: „Viva Vittoria Emanuele, Re D'Italia!" —

verlassen konnte. — In Rom stieß seine Oper „Der Maskenball“ auf ähnliche Schwierigkeiten, die er endlich durch einige äußerliche Aenderungen beseitigte. Am 17. Februar 1859 ging das Werk zu Rom in Szene und erregte wieder einmal einen beispiellosen Beifallsjubel. —

„La forza del destino“ (für Petersburg geschrieben und dort am 10. November 1862 aufgeführt) fiel ebenso durch, wie „Don Carlos.“ Letzteres Werk wurde, für Paris bestimmt, am 11. März 1867 an der Großen Oper zum ersten Male aufgeführt.

Der bekannte ägyptische Khedive Ismael Pascha, einer jener Orientalen, welche verschwenderischer Pracht fröhnten und ihrem gierigen Rachen erforderlichen Falls Alles opferten, trat an Verdi heran und erbat sich für das in Kairo zur Pflege der italienischen Oper erbaute Theater ein Werk aus der Hand des zeitgenössischen Meisters. Verdi forderte 4000 Lstrl.[17]) (also 100,000 Lire), eine Summe, welche ihm anstandslos bewilligt wurde. Sofort begab sich der Komponist an die Ausführung seines Kontraktes, dingte vier Libretto-Dichter (darunter den berühmten Aegyptologen Mariette Bey), welche unter dem bekannten Kommando Verdi’s den Text zur „Aïda“ lieferten. Ismael Pascha bot dem Tondichter weitere 50,000 Lire, wenn er das Einstudiren selbst übernehmen würde. Diese Offerte ward abgelehnt, da Verdi ebenso wie Rossini eine unbeschreibliche Angst vor dem Wasser hatte. — Schon war in Kairo der Tag für die Première angesetzt und unter kolossalem Kosten-Aufwand die prächtigste Ausstattung beschafft, als die politischen Konflikte zwischen Deutschland und Frankreich im Jahre 1870 ein Hinderniß schufen und die Erst-Aufführung um ein Jahr verzögerten. Verdi benutzte dieses Jahr, um sein Werk auszufeilen und zu vervollkommnen. Mit zunehmendem Alter hatte er sich endlich von jener unheimlichen Schnellfabrikation abgewendet und der Sorgfalt und Gründlichkeit eine Stimme eingeräumt. Während dieser Studien schrieb er am 12. November 1871 an seinen Verleger Ricordi in Mailand:

---

17) Verdi hatte sich an seinen Schüler und Freund Emanuele Muzio gewendet und ihn um seinen Rath gebeten, sowie um Angabe der Summe, die er fordern solle. „Verlangen Sie viertausend Pfund Sterling für Ihre Partitur“, antwortete dieser lakonisch, „und wenn man wünscht, daß Sie das Stück selbst einstudiren und die Proben leiten, so erhöhen Sie Ihre Forderung auf sechstausend Pfund.“

„So befände ich mich denn verstohlenerweise in Turin, mein Päckchen Musik unter dem Arm. Wie ich Dir bereits schrieb, habe ich einen vierstimmigen Chor, eine Nachahmung Palestrina's, der mir das Recht gegeben hätte, mich um einen Posten als Kontrapunktist an irgend einem Konservatorium zu bewerben, durch einen anderen Chor und eine Romanze Aïda's ersetzt. Es stellten sich Bedenken über das fare al Palestrina, über die Harmonie und über die ägyptische Musik bei mir ein! .... Kurz es steht fest! .... Aus mir wird nie ein Musik-Gelehrter, ich werde immer ein Pfuscher bleiben! ..."

Einen außerordentlich charakteristischen Brief, den Verdi an Dr. Filippo Filippi, den Musikkritiker der Mailänder „Perseveranza" schrieb, als er erfuhr, daß derselbe zur Première „Aïda's" nach Kairo reise, möchten wir nicht unterlassen, anzufügen. Er beweist, wieviel Verdi auf seine künstlerische Würde und auf seinen Stolz gab, — wie sehr es ihn anwiderte, seine Werke mit den Pauken und Trompeten der Reklame zu begleiten. Die Epistel lautet:

„Genua, den 9. Dezember 1871.

Lieber Herr Filippi!

Es wird Ihnen seltsam erscheinen, außerordentlich seltsam, aber verzeihen Sie, es ist mir nicht möglich, Ihnen die Eindrücke meiner Seele alle zu verschweigen.

Sie nach Kairo!!! ... Aber das ist ja eine der großartigsten Reklamen, die man für „Aïda" hätte ersinnen können! .... Es scheint mir, daß die Kunst, von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, keine Kunst mehr ist, sondern ein Handwerk, eine Vergnügungspartie, eine Jagd, irgend eine Sache, der man nachläuft und für die man unter allen Umständen, wenn keinen Erfolg, so doch wenigstens die allgemeine Aufmerksamkeit herbeiziehen will! Das Gefühl, welches ich dabei empfinde, ist das des Widerwillens und der Demüthigung! — Ich gedenke stets mit Freuden der ersten Jahre meiner Laufbahn, als ich mich fast ohne Freund, ohne Fürsprache, ohne Vorbereitungen und Einflüsse irgend welcher Art dem Publikum mit meinen Werken vorstellte, jeden Augenblick des Fiasko's gewärtig, und überglücklich, wenn es mir gelang, einen einigermaßen günstigen Eindruck hervorzurufen. — Und jetzt welcher Aufwand wegen einer Oper!!! ...

Journalisten, Künstler, Choristen, Direktoren, Professoren u. s. w., alle müssen ihre Steine zu dem Reklame-Gebäude herbeischleppen, und so ein aus Kleinigkeiten zusammengesetztes Ganzes bilden, das dem Verdienst eines Werkes nichts hinzugefügt, sondern den Werth desselben (wenn es solchen überhaupt besitzt) nur verdunkelt. Das ist traurig ... höchst traurig!!

Ich danke Ihnen für Ihre liebenswürdigen Anerbietungen bezüglich Kairo's: aber ich habe vorgestern bereits an Bottesini geschrieben und

ihn über Alles, was „Aïda" betrifft, instruirt. Ich wünsche dem Werke nur eine gute und vor allen Dingen verständnißvolle Wiedergabe in vokaler und instrumentaler Hinsicht, sowie bezüglich der Inszenirung. Was das Uebrige betrifft: In Gottes Namen! So habe ich angefangen, so will ich auch enden.

Glückliche Reise! Und seien Sie überzeugt, daß ich stets bleiben werde

Ihr sehr ergebener

G. Verdi."

Wochen vor der ersten Vorstellung „Aïda's" in Kairo war das Theater bereits total ausverkauft. Die Eintrittskarten wurden mit Gold aufgewogen und waren trotzdem nur noch „unter der Hand" oder „durch gute Freunde" erhältlich. Die General-Probe, welche von 7 Uhr abends bis 3 Uhr morgens dauerte, beehrte Ismael Pascha mit seiner Anwesenheit, — stolz, seiner Stadt ein derartiges Spektakulum bieten zu können. Am Aufführungs-Abend, den 24. Dezember 1871, war das Theater bis auf den letzten Platz (meist von europäischen Kunstliebhabern und Kritikern) besetzt. Ismael Pascha fehlte selbstredend nicht, in drei mit Musselin verhängten Logen waren die Frauen des vizeköniglichen Harems untergebracht. Der Erfolg war ein ganz phänomenaler.

Da sich Verdi das Aufführungsrecht für Italien vorbehalten hatte, rüstete sich auch das Mailänder teatro de la Scala zur Première, welche bereits sechs Wochen nach der Erstaufführung in Kairo, am 7. Februar 1872, in Szene ging. Der Erfolg des Meisters war hier in der Wiege seines Ruhms ein glänzender und spontaner. Nach dem Schluß des zweiten Aktes begab sich eine Deputation von Künstlern zu Verdi und überreichte dem Komponisten ein mit Diamanten übersätes Szepter, auf dessen einer Seite in flammenden Steinen der Name „Aïda", auf der andern der von Lorbeern umrahmte Name Verdi's stand. Im Jahre 1876 kam „Aïda" nach Paris und brachte mit den ersten zehn Vorstellungen 187,077 Franken ein; im Jahre 1884 fand in der Grande opéra, wohin sie 1880 übersiedelte, die hundertste Wiederholung statt. In Berlin wurde die Première am 20. April 1874 gegeben; seitdem ist „Aïda" ein Repertoirstück dieser Bühne geblieben.[18])

---

18) Eine reizende kleine Anekdote, welche Pougin erzählt, sei hier noch angeführt: Ein Musikschwärmer, der einer Vorstellung von „Aïda" beigewohnt hatte, richtete nach derselben folgenden Brief an Verdi:

Am 13. November 1868 hatte bekanntlich Rossini die Augen geschlossen. Die Nachricht vom Tode des Meisters regte Verdi bei seinem sensiblen Temperament gewaltig auf. Nachdem er einige Tage

---

„Reggio, 7. Mai 1872.

Sehr geehrter Herr Verdi!

Am 2. d. Mts. begab ich mich, veranlaßt durch das Aufsehen, welches Ihre Oper „Aïda" macht, nach Parma. Meine Neugier war so groß, daß ich schon eine halbe Stunde vor Beginn des Stückes meinen Platz Nr. 120 eingenommen hatte. Ich habe die Inszenirung bewundert, die ausgezeichneten Sänger mit Vergnügen gehört und mich bemüht, nichts von dem Stücke zu verlieren. Nach Beendigung der Aufführung fragte ich mich, ob ich zufrieden sei, und die Antwort lautete verneinend. Ich kehrte nach Reggio zurück und achtete unterwegs auf die Urtheile meiner Reisegefährten. Fast alle stimmten darin überein, daß „Aïda" ein Werk ersten Ranges sei. — Ich bekam darauf Lust, mir das Stück noch einmal anzusehen, und kehrte am Vierten nach Parma zurück. Bei dem ungeheueren Zudrange gelang es mir nur nach den verzweifeltsten Anstrengungen, für fünf Lire einen reservirten Platz zu erlangen, um der Vorstellung bequem beiwohnen zu können. Ich gelangte zu folgendem Schlusse: Die Oper enthält durchaus nichts, was begeistert und elektrisirt; wenn die pomphaften Dekorationen nicht wären, würde das Publikum nicht bis zum Schlusse aushalten. Sie wird das Theater noch einige Male füllen und dann in den Bibliotheken vermodern. Sie werden sich jetzt, lieber Herr Verdi, mein Bedauern vorstellen können, für diese beiden Vorstellungen 32 Lire ausgegeben zu haben. Wenn Sie nun noch den erschwerenden Umstand hinzufügen, daß ich von meiner Familie abhängig bin, so werden Sie begreifen, daß dieses Geld wie ein grauenhaftes Gespenst meine Ruhe stört. Ich bitte Sie daher offenherzig, mir die Summe gefälligst zurückzusenden; ich lasse die Rechnung hier folgen:

Hinfahrt per Bahn	2,60 Lire
Rückfahrt	3,80 „
Theater	8,— „
Miserables Abendessen auf dem Bahnhof	2,— „
Summa	15,90 Lire
Dieselbe Summe × 2 =	
Summa Summarum	31,80 Lire.

In der Hoffnung, daß Sie ihn aus dieser Klemme ziehen werden, grüßt Sie von Herzen

Bertani.

Adresse: Bertani Prospero, Via San Domenico Nr. 5." —

Man kann sich die Ueberraschung des Komponisten bei Empfang dieser Botschaft vorstellen. Gleichwohl faßte er die Sache von der scherzhaften Seite

über den ersten Schmerz hatte vergehen lassen, griff er zur Feder und schrieb an seinen Verleger Tito Ricordi nach Mailand.

„Sant Agata, 18. November 1868.

Mein lieber Ricordi!

Um das Andenken Rossini's zu ehren, möchte ich, daß die hervorragendsten Komponisten Italiens (Mercadante an der Spitze, wäre es auch nur mit einigen Takten) eine an seinem Todestage aufzuführende Todtenmesse komponirten. Ich möchte ferner, daß nicht nur die Komponisten, sondern auch sämmtliche übrigen Betheiligten, abgesehen von ihrer persönlichen Mitwirkung, zur Deckung der Kosten außerdem noch eine entsprechende finanzielle Beisteuer leisteten. Es kommt mir darauf an, daß keine, Italien oder der Kunst fremde Kraft, welches auch ihre Bedeutung sein mag, uns zu Hilfe kommt, andernfalls würde ich mich sofort von der Betheiligung zurückziehen.

---

auf und beauftragte seinen Verleger Ricordi, den treuherzigen Zuschauer von „Aïda" zufrieden zu stellen.

„ . . . Sie können sich denken, daß ich, um diesen Sprößling seiner Familie von den ihn verfolgenden Gespenstern zu retten, gern die kleine Rechnung bezahle, die er mir sendet. Ich bitte also, ihm 27,80 Lire zuschicken zu wollen. Es ist dies allerdings nicht die ganze Summe, die er verlangt, aber es geht mir über den Spaß, ihm auch noch sein Abendessen bezahlen zu sollen. Er hätte recht gut zu Hause essen können. Es versteht sich von selbst, daß er über den Empfang quittiren muß, und außerdem bitte ich Sie auch, eine briefliche Erklärung von ihm zu verlangen, in der er sich verpflichtet, keine meiner Opern mehr zu hören, damit er sich nicht von Neuem der Gefahr aussetzt, von Gespenstern bedroht zu werden, und damit er mir neue Reisekosten erspart . . . !" — Ricordi glaubte an eine Mystifikation und schrieb nach Reggio in der Erwartung, den Brief als unbestellbar zurückzuerhalten. Aber Bertani existirte wirklich, und wenige Tage später ging folgende Quittung ein:

„Reggio, 15. Mai 1872.

Ich Endesunterzeichneter bescheinige hiermit, von dem Maëstro Giuseppe Verdi die Summe von 27,80 Lire als Entschädigung für zwei Reisen nach Parma zum Besuche der Oper „Aïda" empfangen zu haben. Der Meister hat sich bewogen gefunden, mir diese Summe zurückzuerstatten, weil seine Oper nicht nach meinem Geschmacke war. Ich erkläre gleichzeitig, daß ich in Zukunft keine Reise mehr unternehmen werde, um neue Opern des Meisters zu sehen; es sei denn, daß er sämmtliche Ausgaben für dieselben auf sich nehme, welches auch meine Meinung über sein Werk sein möge.

Zur Bestätigung dessen habe ich diesen Schein eigenhändig unterschrieben. Bertani Prospero." —

Die Messe müßte in der Kirche San Petronio in Bologna aufgeführt werden, da diese die eigentliche musikalische Heimath Rossini's war. Dieselbe soll weder ein Gegenstand der Neugier, noch der Spekulation sein, sondern vielmehr sofort nach Aufführung versiegelt und in den Archiven des musikalischen Lyceums in Bologna aufbewahrt werden, von wo sie nicht wieder herausgegeben werden darf. Eine Ausnahme könnte höchstens an dem hundertjährigen Todestage Rossini's stattfinden, wenn unsere Nachkommen denselben dereinst sollten feiern wollen.

Wenn ich mich des Wohlwollens des Heiligen Vaters erfreute, so würde ich ihn bitten, wenigstens für dieses eine Mal die Mitwirkung der Frauen bei der Messe zu gestatten; da ich mich jedoch nicht in dieser Lage befinde, so muß eine geeignetere Persönlichkeit als ich diese Vergünstigung zu erwirken suchen.

Es muß ferner eine Kommission gewählt werden, welche die nöthigen Anordnungen trifft; dieselbe hätte namentlich auch die verschiedenen Komponisten zu bezeichnen, die einzelnen Partien zu vertheilen und über die allgemeinen Ausführungen des Unternehmens zu wachen.

Wie groß auch die Schönheit der einzelnen Stücke sein mag, so wird es der Komposition dennoch nothwendigerweise an der musikalischen Einheit fehlen; aber wenn sie auch in dieser Beziehung ihren Fehler hat, so wird sie gleichwohl zur Genüge beweisen, wie groß unsere Verehrung für den Mann ist, dessen Verlust die ganze Welt beweint.

Lebe wohl!

Dein freundschaftlich ergebener
G. Verdi."

Bereitwilligst ging man in Künstlerkreisen auf diesen Vorschlag ein, die Vertheilung des Textes erfolgte und keiner blieb seinen Beitrag schuldig. So stellte sich das Werk aus folgenden Stücken zusammen:

No. 1. Requiem aeternum (G-moll) . . . Buzzola.
„ 2. Dies irae (C-moll) . . . . . Bazzini.
„ 3. Tuba mirum (Es-moll) . . . . Pedrotti.
„ 4. Quid sum miser (As-dur) . . . Cagnoni.
„ 5. Recordare (F-dur) . . . . . F. Ricci.
„ 6. Ingemisco (A-moll) . . . . . Nini.
„ 7. Confutatis (D-dur) . . . . . Boucheron.
„ 8. Lacrymosa (G-dur und C-moll) . Coccia.
„ 9. Domine, Jesu (C-dur) . . . . Gaspari.
„ 10. Sanctus (Des-dur) . . . . . Platania.
„ 11. Agnus Dei (F-dur) . . . . . Petrella.
„ 12. Lux aeterna (As-dur) . . . . Mabellini.
„ 13. Libera me (C-moll) . . . . . Verdi.

Mercadante hatte sich, trotz Verdi's inständiger Bitten, in Rücksicht auf sein hohes Alter — er war 73 Jahre! — und seine Blindheit nicht zu einem Beitrage verstehen können.

Die Aufführung des Werkes scheiterte an bis heute unbekannten Hindernissen, die Einsender erhielten ihre Manuskripte zurück. —

Im Jahre 1873 starb Alessandro Manzoni, der Verfasser der berühmten: „I Promessi sposi." Abermals erschütterte diese Hiobsbotschaft, welche Verdi auf Sant Agata erhielt, den Komponisten auf's Tiefste. Bald war Verdi's Plan gefaßt; was dreizehn Komponisten vergeblich versucht hatten, — er wollte es allein vollbringen. In aller Eile waren die nothwendigen Verständigungen mit Mailand geschehen, am Jahrestage des Todes Manzoni's, am 22. Mai 1874, leitete er in der Kirche zu San Marco die Première seines „Requiems", das in Paris geschrieben war und in welchem er auch sein „Libera me" verwerthet hatte. Das Werk erregte kolossale Sensation. Nach dreimaliger Aufführung im Mailänder Skala-Theater machte es seine Runde durch Frankreich und Deutschland (die Première im Berliner Opernhause am Charfreitag 1876). —

Nach einer langen Pause künstlerischer Ruhe unternahm es Verdi noch einmal in unserem Jahrzehnt mit einer neuen Oper vor die Welt des Kunstsinns zu treten. Es war sein „Otello", der am 5. Februar 1887 am Mailänder Skala-Theater die erste Aufführung erlebte.

Pougin schließt bereits sein im Oktober 1885 herausgegebenes Werk über Verdi mit Andeutungen über einen Jago, den der greise Komponist unter Zugrundelegung des Shakespeare'schen „Othello" gestaltete. Der Autor konnte bei der bekannten Schweigsamkeit Verdi's ebensowenig etwas Näheres erfahren, wie die hunderte von Berichterstattern, welche den Tondichter, als die Première festgesetzt war, zu interviewen beabsichtigten. — Die Aufregung war eine unbeschreibliche. Nicht allein aus Europa, nein, aus der ganzen Welt waren Verehrer der Verdi'schen Muse, Korrespondenten und Kunstberichterstatter in Mailand erschienen. Das „Neue Wiener Tageblatt" schrieb hierüber d. d. Mailand, 1. Februar 1887:

„Wer Zeuge ist von dem Gedränge der Berichterstatter, von der fieberhaften Ungeduld des Publikums, die in diesen Tagen in Mailand herrscht, muß sich unwillkürlich fragen: Und ist das unsere vielverschrieene

Zeit, die eines jeden Kunst-Enthusiasmus bar ist!? Es braucht nicht mehr viel und die Vertreter der in- und ausländischen Presse werden untereinander handgemein. England trägt, wie in allen Fragen, wo Geld und rücksichtsloses Vorgehen den Ausschlag geben, auch hier den Sieg davon. Der „Times"-Korrespondent hat Boito und Verdi interviewt und wurde von diesen mit der ausgezeichnetsten Liebenswürdigkeit empfangen. Allein — erfahren hat er nicht mehr, als seine weniger unternehmenden Kollegen. Das hinderte ihn jedoch nicht, ein imponirendes Telegramm von achthundert Worten an sein Blatt nach London zu senden. Diese Depesche enthielt alles Wesentliche und Unwesentliche, was sich Mailand in diesen Tagen über Verdi und sein letztes Werk erzählt, nicht aber, was es weiß. Die Namen der hier eingetroffenen Kunstkritiker, Impresarii und Notabilitäten füllen die Hälfte des Inhalts. Die Länderkarte Europa's und Amerika's ist darin groß aufgerollt. Der New-Yorker „Herald"-Korrespondent wollte vor Neid schier bersten und vertraute dem Kabel daraufhin tausend Worte an." —

Wochenlang beschäftigte sich also die Presse mit diesem Ereigniß, die Konversation in den feinen Cercles, den Caféhäusern und auf der Straße bewegte sich um den einen Mittelpunkt — „Otello." Die Preise der Plätze für die Première gingen geradezu in's Fabelhafte: Fauteuil 300 Lire, zweites Parquet 200 Lire, vordere Logenplätze bis zu 2000 Lire, sogar fünfter Rang 7—8 Lire.

Der Enthusiasmus und die Verzückung des Publikums bei der Erst-Aufführung war geradezu grenzenlos. Bereits im ersten Akte mußte der Freuden-Chor der Soldaten und Cyprioten wiederholt werden; nach den gewaltigen Schluß-Phrasen der Duell-Szene ertönten endlose Hervorrufe. „Es folgte", so schreibt Adolf Schulze in einem Nachworte zu Pougins Werke, „ein Beifallsdonner, wie er nirgends als in Italien zu hören ist — wieder und immer wieder dankt und verbeugt sich der glückliche Greis, er legt die Hände an den Mund, an das Herz. Jetzt überreicht man ihm auf der Bühne einen silbernen Lorbeerkranz — und nun kennt der Applaus erst recht kein Ende. So steigerte sich der frenetische Beifall mit jedem Akte. Ein Regen von Blumen und Lorbeerkränzen fiel zu des Komponisten Füßen hernieder, der beschämt und glücklich immer wieder an den Rampen erschien. Man weinte, schrie, applaudirte, rief „Evviva!", eine Ovation, die vielleicht einzig in der Musikgeschichte dasteht." —

Und nun noch mit einigen Worten zum Komponisten, der, mit ruhiger Vornehmheit die doppelte Bürde des Ruhmes und des Alters

tragend, in stiller Zurückgezogenheit auf seiner ländlichen Besitzung Sant Agata lebt! —

Zwei Meilen von Bussseto, inmitten einer weiten Ebene, liegt, nur von einigen Bauernhütten umgeben, die Villa Sant Agata. Sonderbar! Wie viele tausend Punkte hat nicht die bella Italia, welche durch ihre bezaubernden und paradiesischen Naturschönheiten einen ewig fesselnden Reiz auf jedes fühlende Herz ausüben. Statt in Napoli, Castellamare, Sorrent, Amalfi oder an den oberitalienischen See'n in Como, Bellaggio, Lugano, Riva sich ein poetisches Heim zu schaffen, wählt dieser trockene und prosaische, — dieser ungewöhnliche, vielleicht gar menschenfeindliche Künstler eine der tristesten Ebenen, ohne Abwechselung, ohne landschaftliche Reize, nur für den Landwirth begehrenswerth. An der von Pappeln eingesäumten Landstraße liegt, durch dichtes Laub den Blicken Neugieriger entzogen, der Gutsbesitz Sant Agata. Ueber einen ausgetrockneten Graben führt eine Brücke hinüber, die einzige Verbindung zwischen der Wohnung und der übrigen Welt. Ein kleiner Garten mit einem künstlichen See bietet sich den spähenden Blicken. Den Eingang zum Hause bilden zwei große Trauerweiden. Jenseits des See's breiten sich die weiten Besitzungen des Villen-Eigenthümers aus. Hier wohnt maëstro Verdi, hier ist sein Lieblings-Aufenthalt, hier verbringt der Greis den Rest seines bewegten Lebens.

Im Erdgeschoß liegt das Schlaf- und Kompositions-Zimmer des Meisters, ein luft- und lichtreicher Raum, ausgestattet mit künstlerischem Luxus. „Die Fenster und Glasthüren gehen", so schreibt Ghislanzoni, der Mitverfasser des Textes zu „Aïda", in seinen „Reminiscenze artistiche", „nach dem Garten hinaus; das Zimmer enthält ein prächtiges Piano, eine Bibliothek und ein riesiges, seltsam geformtes Möbel, welches den Raum in zwei Hälften theilt und den Blicken eine prachtvolle Sammlung von Statuetten, Vasen und künstlerischen Fantasie-Gegenständen darbietet. Ueber dem Piano hängt das in Oel gemalte Bild des alten Barezzi, des ehrwürdigen Freundes und Protektors Verdi's, dem dieser eine Art abgöttischer Verehrung erweist. . . . In der Stille der Nacht erheben sich (so schreibt unser Gewährsmann im Jahre 1868) aus diesem Zimmer die ergreifenden Harmonien, welche dem schöpferischen Geiste entspringen. Hier wurde „Don Carlos" geschrieben, und dieses kolossale Werk, welches mit den

größten Meisterwerken der französischen Oper rivalisirt (sic! Anm. d. Verf.), wurde in einem Zeitraum von sechs Monaten beendet." —

Verdi steht jeden Tag früh um 5 Uhr auf, trinkt eine Tasse schwarzen Kaffees und macht seinen Spaziergang durch den Garten, dem Gärtner seine Anweisungen ertheilend. Sein zweiter Besuch gilt den mit prächtigen Pferden angefüllten Ställen; denn Verdi ist nicht allein Landwirth, sondern speziell Pferdezüchter. „Während er", so erzählt Pougin, „seine Füllen und Stuten besichtigt, ruft ihn der Ton einer Glocke nach Hause, wo er mit seiner Frau (Giuseppina geb. Strepponi) ein frugales Mahl einnimmt, bei dem der Kaffee mit Milch eine Hauptrolle spielt. Um zehn ein halb Uhr ruft ihn dann ein zweiter Glockenschlag zu einer kräftigeren Mahlzeit, nach der bisweilen eine Partie Billard gespielt oder ein Spaziergang gemacht wird. — Um zwei Uhr kommt der Briefträger. Dies ist der interessanteste Augenblick des im Allgemeinen ruhig und gleichförmig verlaufenden Tages. Es ist der einzige Augenblick, welcher täglich die Bande erneuert, welche die Einsiedelei mit der übrigen Welt verknüpfen. Es kommen Briefe, Zeitungen, Huldigungen aller Art und aus allen Gegenden; auch Vorschläge und Bittschriften laufen ein. . . Die Zeit bis zum Mittagessen wird sodann mit Lesen und Schreiben zugebracht; bisweilen wird auch ein Spazierritt gemacht, im Sommer jedoch erst nach dem Mittagessen, welches während dieser Jahreszeit um fünf, im Winter um 6 Uhr eingenommen wird. Die Abende werden verplaudert und ab und zu auch durch ein Spielchen verkürzt. Um zehn Uhr giebt Verdi das Zeichen zum Aufhören, und das ganze Haus begiebt sich zur Ruhe. — Das Leben in Genua (während des Winters) ist ziemlich dasselbe, nur werden die Promenaden im Garten durch lange Spaziergänge nach Acquasola ersetzt." —

Gelegentlich des Ordensfestes im Jahre 1887 empfing Verdi aus der Hand des greisen Kaisers Wilhelm I. den Orden „Pour le mérite" für Kunst und Wissenschaft.

Während Verfasser dieses Essay schließt, rüstet sich die gesammte musikalische Welt, um am 17. November 1889 das fünfzigjährige Jubiläum Verdi's als Opern-Komponist mit allem erdenklichen Pompe zu begehen.

Soviel über Verdi's Leben. Wir sind in unseren Berichten weiter gegangen, als es im Uebrigen unsere Absicht ist. Diese Aus-

nahme wird gerechtfertigt durch den Umstand, daß unseres Meisters Erdenwallen von so außerordentlich wechselvollen Bildern belebt wird, wie das keines zweiten Komponisten (vielleicht Richard Wagner und Franz Liszt ausgenommen), — daß in diesen Ereignissen, abgesehen von der Nationalität Verdi's, der Schlüssel zu manchen Eigenheiten des Tondichters liegt und man eine Ungerechtigkeit begehen würde, wollte man eine so bedeutsame Biographie nicht zu ihrem vollen Rechte gelangen lassen.

Wenden wir uns nunmehr dem verhältnißmäßig kurzen kritischen Theile unserer Besprechung zu.

Verdi hat uns, um flüchtig zu rekapituliren, folgende Kompositionen hinterlassen:

a. **Dramatische Musik:**

1. **„Oberto, conte di San Bonifacio"**, Text von Felice Romani (Mailänder Skala-Theater, 17. November 1839).
2. **„Un Giorno di regno"** (auch: „Il Finto Stanislao") Text von Felice Romani (Mailänder Skala-Theater, 5. September 1840).
3. **„Nabucco"**, Text von Solera (Mailänder Skala-Theater, 9. März 1842).
4. **„I Lombardi alla prima crociata"**, Text von Solera (Mailänder Skala-Theater, 11. Februar 1843).
5. **„Ernani"**, Text von Piave (Venedig, Fenice-Theater, 9. März 1844).
6. **„I Due Foscari"**, Text von Piave (Rom, Theater Argentina, 3. November 1844).
7. **„Giovanna d'Arco"**, Text von Solera (Mailänder Skala-Theater, 15. Februar 1845).
8. **„Alzira"**, Text von Salvatore Cammarano (San Carlo-Theater, Neapel, 12. August 1845).
9. **„Attila"**, Text von Solera (Venedig, Fenice-Theater, 17. März 1846).
10. **„Macbeth"**, Text von Piave (Florenz, Pergola-Theater, 14. März 1847).
11. **„I Masnadieri"**, Text von Andrea Maffei (Königl. Theater, London, 22. Juli 1847).
12. **„Jérusalem"** (Verbesserung von „I Lombardi"), Text von Alphonse Royer und Gustav Waez (Paris, Große Oper, 26. November 1847).
13. **„Il Corsaro"**, Text von Piave (Großes Theater, Triest, 25. Oktober 1848).

14. **„La Battaglia di Legnano“**, Text von Cammarano (Rom, Theater Argentina, 27. Januar 1849).
15. **„Luisa Miller“**, Text von Cammarano (San Carlo-Theater, Neapel, 8. Dezember 1849).
16. **„Stiffelio“**, Text von Piave (Triest, Großes Theater, 16. November 1850).
17. **„Rigoletto“**, Text von Piave (Venedig, Fenice-Theater, 11. März 1851).
18. **„Il Trovatore“**, Text von Cammarano (Rom, Apollo-Theater, 19. Januar 1853).
19. **„La Traviata“**, Text von Piave (Venedig, Fenice-Theater, 6. März 1853).
20. **„Les Vêpres siciliennes“** (oder „Giovanna di Guzman“, oder „I Vepri siciliani“), Text von Scribe und Duveyrier (Paris, Große Oper, 13. Juni 1855).
21. **„Simon Boccanegra“**, Text von Piave (Venedig, Fenice-Theater, 12. März 1857).
22. **„Aroldo“**, Text von Piave (Rimini, Neues Theater, 16. August 1857).
23. **„Un Ballo in maschera“**, Text von Somma (Rom, Apollo-Theater, 17. Februar 1859).
24. **„La Forza del Destino“**, Text von Piave (Kaiserl. Theater in St. Petersburg, 10. November 1862).
25. **„Don Carlos“**, Text von Méry und Camille du Locle (Paris, Große Oper, 11. März 1867).
26. **„Aïda“**, Text von Ghislanzoni und Camille du Locle (Kairo, Italienisches Theater, 24. Dezember 1871).
27. **„Otello“**, Text von Arrigo Boito (Mailänder Skala-Theater, 5. Februar 1887).
28. **„Inno delle Nazioni“**, Völkerhymne (London, Königl. Theater, 24. Mai 1862. Für die Welt-Ausstellung geschrieben).

b. **Kirchliche Musik:**

1. „**Requiem**“ zum Gedächtniß des Todestages Alessandro Manzoni's (Mailand, Kirche San Marco, 22. Mai 1874).
2. „**Pater noster**“ f. Chor und 5 Stimmen
3. „**Ave Maria**“ f. Sopran mit Quartettbegl.

} 18. April 1880, Orchester-Verein des Mailänder Skala-Theaters.

c. **Gesangs-Musik:**

1. **Sechs Romanzen:** „Non t'accostare all'urna“. — „More, Elisa, lo stanco poeta.“ — „In solitaria Stanza“. — „Nell'orror di notte oscura“. — „Perduta ho la pace“. — „Deh! pietoso.“ —

2. **Album mit sechs Romanzen:** „Il Tramonto“, Gedicht von Maffei. — „La Zingara“. Gedicht von Maggioni. — „Ad una stella“, Gedicht von Maffei. — „Lo Spazzacamino“, Gedicht von Maggioni. — „Il Mistero“, Gedicht von Romani. — „Brindisi“, Gedicht von Maffei. —
3. **„L'Esule“**, Lied für Baß, Gedicht von Solera.
4. **„La Seduzione“**, desgl. Gedicht von Balestra.
5. **„Il Poveretto“**, Romanze.
6. **„Tu dici che non m'ami**, Ritornell.
7. **„Guarda che bianca luna“**, Notturno f. 3 Stimmen m. Flötenbegl.

d. **Instrumental-Musik:**

Quartett f. 2 Violinen, Viola und Cello (geschrieben in Neapel, aufgeführt im Hause des Komponisten am 1. April 1873).

e. **Unveröffentlichte Jugend-Kompositionen:**

Die Mailänder „Gazetta musicale“ schreibt darüber: „Von seinem 13. bis zum 18. Jahre, als Verdi nach Mailand kam, um den Kontrapunkt zu studiren, schrieb er eine Menge Kompositionen aller Art: Etwa 100 Märsche, vielleicht ebensoviele kurze sinfonische Stücke für Kirche, Theater oder Konzert; 5—6 Konzertstücke, viele Ständchen, Kantaten, Lieder, eine außerordentlich große Anzahl Duetts, Trios und verschiedene rein kirchliche Werke, u. A. ein „Stabat mater“. — In den 3 Jahren, welche er in Mailand zubrachte, schrieb er mit Ausnahme seiner kontrapunktistischen Etüden nur wenig: Zwei Ouvertüren (Mailänder Privat-Konzert), eine Kantate (aufgeführt beim Grafen Renato Borromeo) u. a. Stücke. Nach seiner Heimath zurückgekehrt schrieb er Märsche, Sinfonien, Vokal-Kompositionen, eine Messe, 3—4 „Tantum ergo“, Chöre zu Manzoni'schen Tragödien f. 3 St. und „Il Cinque Maggio“ (Manzoni). Alle diese Sachen sind verloren gegangen.“

Wir haben Verdi in seinem Reiche, bei seinem Volke betrachtet, wir haben seine Triumphe mit durchlebt, sowie die vielen, vielen Niederlagen, welche ihm selbst Italien, sein Heimathland, bereitete. Wenn wir Verdi nach seinem inneren Werthe beurtheilen, — wenn wir uns offen Rechenschaft darüber geben sollen: Was haben Verdi's Opern für eine Bedeutung? — Ist Verdi wirklich der große maëstro, den die Italiener aus ihm machen wollen? —, so müssen wir endlich auch unseren deutschen Anschauungen einige Geltung verschaffen. Und bei aller Berücksichtigung der nationalen Eigenthümlichkeiten kommen wir alsdann zu einem weniger günstigen Urtheile.

Gelegentlich der biographischen Aufzeichnungen haben wir bereits betont, daß Verdi unter dem Fehler des fabrikmäßigen Schaffens litt, daß er ein Akkord-Arbeiter war und sogar — allerdings erwiesenermaßen nur in einem Falle! — gegen seines eigenen Herzens Stimme komponiren mußte. Diese Dinge alle verleihen den Tondichtungen Verdi's den Anstrich der Oberflächlichkeit. Es ist richtig, er verfügt über eine üppig quellende Erfindung, er behauptet eine sichere Herrschaft über alle Darstellungsmittel, seine Kompositionen zeugen von einer gewissen Kraft und Bestimmtheit und haben sehr viel wirkliche Gesangs-Melodien an sich. Und doch bewegt sich das Meiste im Rahmen einer grenzenlosen, beinahe erschreckenden Seichtigkeit, — Text, Handlung und Melodik stehen oft in einem empfindlichen Widerspruch, — die allerunangenehmste Trivialität macht sich breit und jene wunderbare Gedankentiefe, welche unseren deutschen Meistern der Klassizität, wie der Neuzeit zu eigen ist, fehlt völlig. Während der Deutsche ängstlich bestrebt ist, die Harmonie zwischen Text, Musik und Handlung auf's Gewissenhafteste herzustellen, oft mit einer Peinlichkeit, die beim Studium zum Lächeln reizt und doch beim Hören so wunderbar wirkt (wir erinnern an die großartigen Tonmalereien in Wagners unsterblichen „Meistersingern von Nürnberg"!), so ist bei Verdi der musikalische Gedanke fast ausschließlich maßgebend, mag er zur Handlung nun passen oder nicht. Verdi schreibt eine Arietta, ein Ritornello, ein Duetto. Der Text interessirt ihn dabei nur in metrischer nicht in inhaltlicher Hinsicht. Er kennt die feinen Effekte im Orchester, er kennt die Ergiebigkeit der Koleratur oder des serieusen Gesanges, — er kennt sein italienisches Publikum, das den Mund aufreißen, staunen, nicht lange denken, sondern sofort in Verzückungskrämpfe fallen will. Und diesen Spekulations-Standpunkt hat unser Komponist behauptet bis zur „Aïda", wir möchten sagen: Noch bis zum „Requiem." — Im Jahre 1870, als die europäischen Kriegswirren die Première „Aïda's" in Kairo verzögerten, zeigt Verdi, wenn wir von den umgeschaffenen Opern absehen, zum ersten Male das Bestreben, den hingeworfenen Gedanken einer nochmaligen Durchsicht zu unterziehen, zu verbessern, Flüchtigkeiten auszumerzen und neue Ideen anzufügen. Bis zu diesem Zeitpunkte aber hielt Verdi die Eingebung des Augenblicks für so vollkommen, daß er die in einem Zeitraume von vier bis sechs Wochen zusammengesch—riebene Partitur ruhig der Oeffentlichkeit übergab.

Wenn man an den abgöttischen Kultus denkt, den Verdi's Landsleute ihm widmen, wenn man erwägt, daß der maëstro, trotzdem er nächst Garibaldi wohl der gefeiertste Mann der Apenninischen Halbinsel ist, dennoch mit der großen Mehrzahl seiner Oper selbst in Italien durchfiel, so besagt das genug. — Gleichwohl braucht die Wankelmüthigkeit und Geschmacksrichtung der Menge deshalb weniger in Betracht gezogen zu werden, weil Verdi Spekulations- und Mode-Komponist war, es also verstehen mußte, sich diesen Thorheiten wie Vorzügen anzupassen. Verdi ging sogar soweit, daß er seine politische Rolle — er war Vertreter im Parlament! — ausnutzte und oft durch eine einzige Anspielung dieser Art sein Werk vor dem kläglichsten Fiasko rettete. So wurde z. B. „Attila" in Venedig allein mit großer Wärme aufgenommen. Und warum? Wegen des Verses:

„Cara patria già madre e regina
Di possenti e magnanimi figli!" . .

Sobald man diese Stelle auf der Bühne sang, gerieth das Publikum in lebhafte Aufregung; und als es dann später hieß:

„Avrai tu l'universo, resti l'Italia a me!" —

erhoben sich sämmtliche Zuhörer in flammender Begeisterung von ihren Sitzen und wie aus einem Munde ertönte der Ruf:

„A noi! L'Italia a noi!"

Wir erinnern weiter an Palma's (Macduff) Lied aus „Macbeth":

„La patria tradita
Piangendo c'invita:
Fratelli, gli oppressi
Corriamo a salvar." —,

welches solch' einen Tumult hervorrief, daß die Polizei zur Herstellung der Ordnung mit österreichischen Grenadieren einschreiten mußte. — Und wären jene schlau gewählten Kraftstellen nicht gewesen? — Ja, dann hätte das Publikum die Werke ebenso ausgepfiffen, wie „Un Giorno di regno", „I due Foscari", „Giovanna d'Arco", „Alzira", „Il Corsaro", „La Battaglia di Legnano" u. A. — Da wir aber nicht nur als Kritiker, sondern auch als Deutsche über solchen kleinen Effekten und Kunststückchen stehen und ein Werk nach Abzug derselben zu beurtheilen gewöhnt sind, müssen wir zu einer noch viel absprechenderen Kritik kommen. — Ein Komponist, der seine Helden bei einem Walzer sterben läßt, der, wie schon früher erwähnt, im Polonaisen-

Rhythmus den Schmerz des Sohnes über den Verlust der Mutter vergraben will, der mit den alleralltäglichsten Harmonien um sich wirft, dem Orchester die trivialste Begleitung des: „Eins — dumm, dumm, Zwei — dumm, dumm!" zuschreibt, während die Sänger vor Koleraturen heiß und kalt werden, sich vor Intervallen die Hälse verrenken, ist nicht unser Mann. Nachhaltig kann er nur da wirken, wo Strohfeuer zu Hause ist, — zünden nur, wo äußerlicher Flitter besteht. Wir pflegen seine Muse in Deutschland dann nur, wenn wir die Kehlenfertigkeit der Sänger auf die Probe stellen, nicht wirklich genießen wollen. Der Kern, dem wir das Haupt-Gewicht beizulegen gewöhnt sind, ist auf's Traurigste vernachlässigt; vor einem Begnügen mit der Schaale aber bewahren den Deutschen seine großen Meister und deren im Volke lebende Ideale.

Zugegeben werden soll, daß Verdi's Kompositionen eine seltene Melodienfülle aufweisen, daß viele Partien aus seinen Opern wirklich schön sind. Aber diese edlen Regungen lassen es uns nur um so schmerzlicher empfinden, daß ein Genius den größten Theil seines Könnens und Schaffens der Seichtigkeit, dem Effekt, der Akkordschreiberei und Spekulation zuwendete. Das Urtheil, welches man sich bei uns über Verdi gebildet hat, ist verschieden. Viele sind begeistert von seiner Muse, — nämlich diejenigen, welche glauben, in eine Oper gehen sei gleichbedeutend mit: Im Schlaraffenland spazieren, wo die gebratenen Tauben herumfliegen und man nur den Mund zu öffnen braucht, um sich zu sättigen. Ein großer Theil des Publikums verhält sich etwas reservirt; er findet Verdi's Melodien flüssig und nett und sieht „von Zeit zu Zeit den Alten gern." Die Mehrzahl der deutschen Kunstfreunde aber wird sich unserem Urtheile anschließen und aus diesem Grunde Verdi's Muse nur bedingt anerkennen. — Jenes blinde Verdammen, welches vor Jahrzehnten in Deutschland an der Tagesordnung war, als Verdi eingeführt wurde, hat sich merklich gelegt; und das mit vollem Recht! Denn bei den vielen Fehlern kann unserem Meister seine Genialität nie abgesprochen werden; einen Genius aber fertigt man nicht ab, wie einen verliebten Theologen, der als Sonntagsreiter den Pegasus besteigt und vom feurigen Dichterrosse abgeworfen wird.

Bereits mit „Aïda", vor Allem aber mit dem „Requiem" und „Othello" betritt Verdi eine neue Bahn. Während man dem

„Requiem" jenen streng kirchlichen Charakter, den wir von Bach und Händel gewöhnt sind, absprechen muß, kann man anderseits eine tiefe Religiosität, die sich durch das Ganze zieht, nicht verkennen. Der Aufbau ist von genialer Macht und Kraftfülle, oft mit einer unleugbaren Kühnheit bewirkt.

Und „Othello"? — Nun, die Berichte, welche noch vor drei Jahren alle Blätter durchschwirrten [19]), besagten nicht Zuviel. Freilich, welch' ein Unterschied zwischen jenem „Othello", den Rossini im Jahre 1816 niederschrieb, und diesem Werke eines Greises, der mit seiner letzten Schöpfung beweist, daß das Leben veredelnd und umgestaltend auf ihn gewirkt und ihn von der lange innegehaltenen Bahn der Alltagsmusik und Seichtigkeit abgebracht hat. Hören wir, wie sich Gumprecht, eine wohl ohne Frage schätzens- und beachtenswerthe Autorität, über diese Verdi'sche Oper äußert:

„Verdi's „Othello" bezeichnet einen weiteren Schritt auf der schon im „Maskenball", in der „Aïda" eingeschlagenen Bahn. Sänger und Orchester sind ausschließlich in den Dienst der Sache, das heißt des dramatischen Ausdrucks, gestellt. Auch nicht das kleinste Zugeständniß ist der Eitelkeit der ersteren gegönnt, ihnen nirgends Gelegenheit gegeben, mit der Macht, dem Umfang des Organs unnützen Aufwand zu treiben. Gänzlich fehlen jene der italienischen Oper sonst so geläufigen, aus Leibeskräften in die Zuhörerräume geschmetterten, hier meist lauten Wiederhall erweckenden Beifalls-Signale. Ein außerordentliches, nicht selten bis zu peinlicher Beflissenheit gesteigertes Maaß von Sorgfalt ist auf den instrumentalen Theil der Partitur gehäuft. In dem harmonischen, dem modulatorischen Gewebe, in der Mischung der Klangfarben, durchweg thut sich das Streben nach unzweideutigster charakteristischer Bestimmtheit kund. — Niemand wird behaupten, daß die Eifersucht dem Ausdrucks-Vermögen der Musik sich entziehe; kann dieser jedoch die Schilderung einer Leidenschaft, die wie keine andere das Antlitz der Seele verzerrt, eine sonderlich begehrenswerthe Aufgabe bieten? Wir glauben die Frage rückhaltlos verneinen zu sollen. Die Poesie darf sich ungleich tiefer auf die Darstellung des Häßlichen einlassen als die in Tönen dichtende und redende Kunst, die nicht blos an die Fantasie sich wendet, sondern unseres gesammten Empfindens sich bemächtigt, alle Nerven und Fasern in Mitschwingung versetzt. Je gewissenhafter Verdi seinem Stoffe gerecht zu werden getrachtet, je angelegentlicher er in die Nachtseiten der Natur sich versenkt, um so beklommener ist uns zu Muthe. Mit grausamem Behagen malt er die

19) Vergl.: „Otello", Drama lirico. Rezensionen aus italienischen und französischen Zeitungen. Milano, 1887.

Teufelsfratze Jago's — nach ihm sollte die Oper ursprünglich heißen —, die Krämpfe, welche im Herzen des Mohren das in sein Ohr geträufelte Gift verursacht. Der althergebrachte, in Rezitative, Arien, Duette, Terzette u. s. w. sich gliedernde Zuschnitt ist dem Verlangen nach höchstmöglichstem Realismus geopfert. Es finden sich in dem ganzen Werk nur sehr wenige, äußerlich abgeschlossene Sätze; zwar Gesang bekommen wir zu hören, aber keine Gesänge, die Stimmen bewegen sich fast ununterbrochen auf dem zweifelhaften Grenz-Gebiete zwischen wirklicher Melodie und bloßer Deklamation. Sie kommen meist nacheinander zu Worte, vereinigen sich nur ausnahmsweise zu einem breiteren Strome des Zusammenklanges. Wenn man in alledem die Bekehrung zur Weise Wagner's erblicken gewollt, so ist darauf zu erwidern: Es fehlen der Sprech-Gesang, das instrumentale Gespinnst der Leitmotive, also gerade die vornehmsten, für das Wesen des Gesammt-Kunstwerkes entscheidenden Kennzeichen. Der Zug nach dem Dramatischen beherrscht die gesammte moderne Oper, unsere vaterländische, die französische und, nicht erst seit heute und gestern, auch die italienische. Demgemäß hat die nachgiebige Szenenform das frühere, durch rein musikalische Rücksichten bedingte Gefüge mehr und mehr verdrängt. Wie sehr auch Verdi's Spätwerke von den Jugend-Arbeiten sich unterscheiden, von einem Bruch mit der eigenen Vergangenheit, einem künstlerischen Glaubens-Wechsel, irgend welcher Nachahmung des ihm von Haus aus Fremden kann keine Rede sein. Er hat zwar nicht aufgehört zu lernen, sich zu läutern und zu entwickeln, aber er ist dabei doch im innersten Kern seines Wesens stets derselbe geblieben, ist, um ein treffendes Wort zu gebrauchen, auf seinen Schultern immer höher gestiegen. Wer den Werth der Oper nach der Menge faßlicher, gleich beim ersten Hören im Gedächtniß haftender Melodien abschätzt, wird sich mit „Othello" schwerlich näher befreunden. An die Stelle der absichtslosen Eingebung, der warmblütigen Unmittelbarkeit der Empfindung ist die zielbewußte Thätigkeit des künstlerischen Verstandes und Willens getreten. Die Tonsprache schmiegt sich dem Texte auf's Engste an, leistet jedem seiner Gebote unverbrüchlichste Folge. Sie verstößt nie gegen die Reinheit des Styls, allein von jenen unwiderstehlich zündenden und packenden Weisen, die ehedem ihrem Füllhorn entquollen, sind nur noch leise, vereinzelte Nachklänge übrig geblieben."

Man sieht, Gumprecht theilt nicht völlig unsere Ansichten, — er ist sich auch nicht ganz konsequent in seinen Behauptungen. Denn nach unserer Meinung bricht der Komponist, der eine im obigen Auszuge geschilderte andere Richtung einschlägt, gänzlich mit seiner Vergangenheit; was ihm bleibt, ist nur die alte Genialität. — Abgesehen hiervon ist das Urtheil unseres Kritikers im Ganzen zutreffend. —

Wir sind am Schlusse unserer Betrachtungen angelangt und möchten von dem Meister, dessen Besprechung wir eine besondere Aus-

führlichkeit widmeten, nicht scheiden, ohne die kleine Disharmonie, die unser nüchternes Urtheil vielleicht hier und dort hervorrief, in einen wohlthuenden Akkord aufzulösen. Um dies zu ermöglichen, greifen wir noch einmal zurück auf den Künstler Verdi als Mensch.

In unseren Tagen, in denen maßlose Eitelkeit und Selbstüberhebung im Verein mit der zeitgemäßen Reklame nur zu oft die bedenklichste Mittelmäßigkeit in den Vordergrund drängen, thut es dem Herzen wohl, wenn man einen wirklichen Künstler und Genius bescheiden und unbeirrt durch all' die ihm zu Theil gewordenen Ehren seine Wege wandeln sieht, — wenn ungekünstelte Bescheidenheit das Urtemperament eines Mannes ist, dem ein ganzes Volk huldigend zu Füßen gelegen hat und noch liegt. Nicht das Alter und sein Einfluß hat Verdi zu solchen Grundsätzen gebracht; er war ihnen sein Leben lang treu. Dieses horazische: „Aequam memento rebus in arduis servare mentem“ hat ihn in den Stunden der Niederlage aufrecht erhalten, in den Stunden höchsten Triumphes vor Eitelkeit und Ueberhebung bewahrt. Die gleichmäßige Art, sein Leben zu durchwandeln, vereint mit seltener Festigkeit und Zähigkeit des Charakters hat aber auch die Huldigungen absichtlos noch vergrößert und erhöht; denn unwillkürlich zollt man der bescheidenen Größe mehr Lob und Bewunderung, als der sich aufblähenden. So kann Meister Verdi als Mensch manchem seiner Zeitgenossen ein nachahmenswerthes Beispiel sein. Wenn er diesen frenetischen Jubel, dieses sinnberückende Zujauchzen mit solch' bescheidener Zurückhaltung ablehnt, müßten sich Manche, die mit Mühe den Beifall einiger Claqueure erkaufen oder sich selbsterstandene Lorbeerkränze werfen lassen, ohne irgend welches Aufsehen von der Bildfläche verschwinden. Verdi hat sich im Leben gegen seine Anschauung als Mensch und Künstler nie gebeugt, er hat nie den Beifall aufgesucht, nie sich selbst den Lorbeer auf's Haupt gedrückt. Darum muß das Bewußtsein, in welchem der Meister seinen Lebens-Abend verbringt, ein unvergleichlich schönes und erhebendes sein. Mag er sich noch recht lange dieses Genusses erfreuen! —





Camille Saint-Saëns.

Wir haben es stets als obersten Grundsatz für die Kunstkritik angesehen, Mensch und Künstler von einander zu trennen, Schwächen jenes nicht diesem zur Last zu legen und so die Sachlichkeit der Beurtheilung leiden zu lassen. Eine scheinbare Ausnahme machten wir gelegentlich der Besprechung Hans von Bülow's (Bd. I der „Tondichter"), vor dieselbe Nothwendigkeit sehen wir uns augenblicklich wieder geschoben. — Wir sagten eine „scheinbare" Ausnahme. — Gewiß! — Denn die Thorheiten, welche Hans von Bülow in Prag und Berlin beging, sind direkt in Ausübung seines künstlerischen Amtes geschehen, fallen also in die Beurtheilung Bülows als Künstler. Der Meister übersandte uns seinerzeit nach dem Erscheinen des ersten Bandes der „Zeitgenössischen Tondichter" eine kleine Monographie: „Hans von Bülow in Prag. Ein Wort der Wahrheit für Kunstfreunde (Leipzig, Ernst Heitmann 1887)". Auf der vorderen Einbanddecke standen die Worte: „Un pò più di giustizia! H. v. B." —, die kräftigsten Gegenbeweise des Textes waren mit dem Rothstift kenntlich gemacht. — Wir sind durch diese Zusendung keinerlei Gewissensqualen ausgesetzt worden. Weder beweist dieses Büchlein die Unschuld Bülow's, noch wird uns der vorurtheilsfreie und unbefangene Leser, wenn er jene Partien des Essays über Bülow genau durchliest, einen Mangel an Gerechtigkeits-Gefühl vorwerfen können. „Vox populi, vox dei!" — —

Wenn Saint-Saëns einer der verbissensten Franzosen ist, so geht uns das nichts an. Wenn er sich an politischen Agitationen

gegen unser Vaterland betheiligte, so würde uns dies ebenfalls nicht tangiren, da wir Kunstkritik betreiben, — nicht Politik. — Wenn aber ein ausländischer Künstler sich erfrecht, seine deutschen Kollegen in Worten und Thaten zu beschimpfen, wenn er das künstlerische Nationalbewußtsein in unverschämtester Weise mit Füßen tritt, so haben wir die heilige Pflicht, diese Anstandlosigkeit in seinem Sünden-Register vorzumerken. Wir thun dies im Anfange dieser Besprechung, dem Kompromiß-Menschen es überlassend, dieselbe weiterzulesen.

Bereits im Jahre 1884 hatte Saint-Saëns, nachdem er vorher die deutschen Meister durch seine publizistischen Ergüsse in widerlichster Weise angegriffen hatte, gelegentlich einer Tonkünstler-Versammlung in Weimar sich so unmanirlich benommen, daß er verdient hätte, mit Hut und Stock aus Deutschland herausgeworfen zu werden. Damals schon entstand in der Kunstwelt ein heftiger Streit, der theilweise den alten Liszt, den Beschützer des genialen französischen Poltrons, mit hineinzog. „Als ich derzeit", so schrieb der Herausgeber einer süddeutschen Musik-Zeitschrift, „diesem Herrn (Saint-Saëns), sowie seinem Protektor, dem alten kosmopolitisch angehauchten Liszt, dem Ausschuß des *deutschen* Tonkünstler-Vereins Lektionen ertheilte über die Pflichten eines Deutschen dem Deutschen gegenüber, da brannte in einer Zeitung das ganze Strohdach lichterloh auf. Natürlich! — Ein bisher unbeachtet gebliebener deutscher Musikant, der im „Winkel" seinen klaren Blick bewahrte, erfrechte sich, dem Unterheiligen des Musikpapa Liszt etwas Deutsches zu sagen. Da wurde mir vorgehalten, die Kunst sei international, meine Schreibereien seien überspannte Deutschthümeleien 2c. 2c. — *Ein einziges deutsches* Blatt („Karlsruher Zeitung" Nr. 139/1884) nahm in meinem Sinne Partei gegen Liszt und seinen Anhang. Mir wurde noch gesagt, daß es einer großen Nation unwürdig sei, — in solcher Weise gegen den fremden Gast zu hetzen. Daß wir Deutsche von Herrn Saint-Saëns beschimpft wurden, das hatte man entweder vergessen oder nie gelesen. — — Das Unbegreiflichste aber sind die neusten Vorkommnisse (Referent schrieb diese Polemik Ende Januar 1886). Was sollten Warnungsrufe von einem Menschen aus der Wüste gelten? Diese Herren mit ihren „internationalen" Taktstöcken! Da stehen sie und fuchteln in der Luft, wenn es gilt, fremdländische Pflanzen in unserem deutschen Walde zu kultiviren; es ist doch angenehmer, mit dem zahmen,

liebenswürdigen, herzigen Franzosen zu liebäugeln, als mit dem deutschen, derben und kernigen Manne zu verkehren. So hatte auch Herr Klindworth in Berlin gedacht. Aber: „Volkesstimme ist Gottes Stimme." —" —

Man erinnert sich des Hergangs. Klindworth hatte Saint-Saëns für den 22. Januar 1886 zur Mitwirkung in einem der philharmonischen Konzerte eingeladen. Der Künstler sagte zu und — wurde in jämmerlichster Weise ausgepfiffen. — Hören wir, was Professor Ehrlich, gewiß ein nennenswerther Kritiker, über den Vorfall schreibt:

„Wie ich vernehme, hat ein Theil des Publikums, als Herr Saint-Saëns mit schwachen Beifalls-Bezeugungen empfangen wurde, mit lauten Gegen-Kundgebungen seine Mißstimmung erkennen lassen.

Die Einzelheiten dieses unliebsamen Falles zu besprechen, steht mir nicht zu, da ich nicht gegenwärtig war. Aber ich möchte doch die Aufmerksamkeit des Publikums auf einen Punkt lenken. Es ist in letzter Zeit im Kunstleben die Mode aufgetaucht, daß manche Herren auf die Feigheit der anständigen Leute spekuliren, d. h. daß sie alle möglichen Angriffe gegen ihnen Unbequeme oder gegen Höherstehende richten, weil sie denken, daß diese, um endlosen Streit und Skandal zu vermeiden, lieber schweigen und die Angriffe erdulden werden. Nun, so lange solche Handlungsweise von Deutschen gegen Deutsche geübt wird, mag man ihr mit Humor gegenüberstehen, und ich für meinen Theil gestehe sehr gern, daß mir ein offener, selbst ein ungerechter Angriff noch ehrenwerther erscheint, als die schleichende, untergrabende List, die sich hinter äußerlicher Vornehmheit versteckt. Jeder, der in der Oeffentlichkeit wirkt, muß sich auf Kämpfe aller Art vorbereiten; und ist er schwach oder muthlos, dann thut er am besten, sich in's Hintertreffen zu stellen.

Ein ganz anderer Fall tritt jedoch ein, wenn ein fremder Künstler gegen deutsches Kunstleben härteste Angriffe richtet; dann ist doch das Wenigste, was man von ihm erwarten kann, daß er nicht mehr in Deutschland Ehre und Geld suche, und nicht auf die gar zu große Geduld — ich will nicht sagen: Charakterlosigkeit — des Publikums spekulire. Wie würden die Franzosen und Engländer Einen empfangen, der so gegen ihre Musik-Zustände geschrieben hätte, wie Herr Saint-Saëns gegen die deutschen?

Daß die englische Philharmonische Gesellschaft ihn überhaupt nicht auftreten ließ, erscheint unzweifelhaft; und daß er in einem eigenen Konzerte den größten Unannehmlichkeiten ausgesetzt war, kann auch Niemand bestreiten. Sagen wir es gerade heraus: In keinem anderen Lande hätte Herr Saint-Saëns überhaupt, nachdem er sich in der Presse

in solcher Weise ausgesprochen, gewagt, vor das Publikum zu treten, als in Deutschland, wo er immer die freundlichste Aufnahme gefunden hat, wo seine Instrumentalwerke früher allgemeiner verbreitet waren als in Frankreich. Ich kann die Demonstration nicht gerade billigen, aber ich darf nicht sagen, daß sie unverdient war. Jedenfalls wird sie manchen Herren und Damen die heilsame Lehre gegeben haben, daß man nicht über ein Land schimpfen darf, in welchem man Ehre und Geld erwerben will."

Se. Majestät, der hochselige Kaiser Wilhelm I., hatte mit Aufmerksamkeit diese Vorgänge verfolgt. Er hatte es sich wohl gemerkt, daß ein Franzose seine deutschen Musenkinder beschimpfte, daß Herr Saint-Saëns demonstrativ sitzen blieb, als man ein „Hoch!" auf den deutschen Monarchen ausbrachte, — während die deutschen Kapellmeister in ihrer bekannten Toleranz wahrscheinlich das Alles vergessen hatten. „Wissen Sie", sagte der greise Monarch einem hochgestellten Militär gegenüber, als er vernommen hatte, daß Saint-Saëns in Berlin spielen würde, „was mir an der Sache unbegreiflich ist? — Daß der Mann hierher kommt, wenn ihm alles Deutsche verhaßt ist, daß er hier Ehre und Geld suchen will; aber noch unbegreiflicher ist mir, wie die Direktion dieser Konzerte die **Taktlosigkeit** begehen konnte, den Mann zu engagiren; in Frankreich käme so etwas nicht vor." —

Mit dieser Nase zieht die Direktion der früheren Philharmonischen Gesellschaft noch heute umher. Und die deutschen Musiker? — Hören wir unseren süddeutschen Gewährsmann weiter: „Diese müssen sich darüber belehren lassen, daß ihnen der deutsche Geist abhanden gekommen, daß sie, um Sensation in ihren Konzertsälen zu erregen, fremde Waare einschmuggeln, daß sie ein Volk beschimpfen lassen und nicht erröthen oder sich schämen und scheuen, dem Beschimpfer die Thore zu unseren Kunst-Instituten zu öffnen. Ist das alles deutsch!? Die Schweifwedelei vor den Mitzkys, Paprapoczkys, Oxkys und wie die Kühs alle heißen, muß einem echten deutschen Menschen schon längst die Schamröthe ins Gesicht treiben. Was unsere deutschen Regierungen in Bezug auf Reinigung der Nation von fremden, undeutschen Elementen gut machen, das verderben unsere Kapellmeister in hundertfachem Maßstabe wieder. Besehen wir uns „moderne

Programme.“ Da herrscht ein slavisch-polnisch-czechisch-französisches Durcheinander, das an den Thurmbau zu Babel erinnert.“ —

Wir enthalten uns jedes weiteren Kommentars. Ein wahrer Deutscher weiß, was er von Saint-Saëns als französischem Künstler zu denken hat. Aus diesem Grunde nahmen wir jene köstliche und lehrreiche Anekdote voran, um nunmehr zu einer Besprechung des Komponisten und Virtuosen überzugehen. —

Saint-Saëns ist fraglos der bedeutendste französische Tondichter der Gegenwart, ein Genie, in welchem sich die umfassendsten technischen Kenntnisse mit reicher Erfindungsgabe und der Fähigkeit geistvoller Verwerthung vereinigen. Wir tragen, wie wir bei anderer Gelegenheit betonten, nicht einen Augenblick Bedenken, Saint-Saëns über Gounod zu stellen. Das, was ihn in erster Linie zu dieser Stellung berechtigt, ist eine freiere, selbständigere Geistes-Entfaltung und ein umfangreicheres Wissen. Wir besitzen nicht eine einzige Komposition von ihm, welche uns auch nur stellenweise als nackte Imitation gegenübertritt oder in welcher sich Saint-Saëns zur Mache erniedrigt, wie Gounod. Dabei stehen ihm im Ausdruck des Erhabenen und Großartigen alle Mittel zu Gebote, sowohl hinsichtlich der Gedanken-Konzeption, als auch der Orchestration. Er behauptet nicht überall den modernen Standpunkt, kann aber trotz dieser kleinen Ausnahmen als moderner Romantiker betrachtet werden, so sehr man sich auch bemüht hat, Beziehungen zwischen ihm und Beethoven herauszufinden. Saint-Saëns ist ferner Programm-Musiker und hat in den Spezialfächern dieser musikalischen Richtung in der Neuzeit das Beste geschaffen. Der einzige Vorwurf, der ihn vielleicht treffen könnte, ist, daß er in seiner geistreichen Erfindung und Durcharbeitung öfter zu weit geht, und so nicht selten in Klügelei, vielleicht auch in Spielerei verfällt. Und dennoch erscheint uns dieser Tadel zu gering, als daß wir ihn einem Genius vorhalten dürften, der uns mit einer Fülle des Schönen bedacht hat. In allen seinen Arbeiten tritt Saint-Saëns als dramatischer Komponist auf; er zeichnet sich neben den bereits genannten Vorzügen durch Farbenpracht und charakteristische Tonmalerei aus und wir glauben nirgends auf Widerspruch zu stoßen, wenn wir Saint-Saëns — selbst unter Hintansetzung Gounods! — als das originellste und hervorragendste Talent der neueren Kom-

positionsschule Frankreichs hinstellen. — Seiner Verdienste als Klavier-Virtuos gedenken wir gelegentlich später.

Charles Camille Saint-Saëns (sprich ssäng-ssäng) ist am 9. Oktober 1835 in Paris geboren. Seine Großtante, welche die hohe musikalische Befähigung des Knaben erkannte, hielt ihn schon im frühen Alter zu fleißigen Uebungen im Klavierspiel an; das hierbei voll zu Tage tretende Talent des Knaben für die Kunst[1]) veranlaßte die Familie, den hoffnungsvollen Sprößling in der Musik ausbilden zu lassen. Als er sieben Jahre alt war, gab man ihn zu Stamati, der seinen Klavier-Unterricht leitete, während Maleden ihn mit den Grundzügen der Kompositions-Lehre bekannt machte. Auch besuchte er am Pariser Konservatorium die Klasse Halévy's ein Jahr und erhielt als Schüler der unter M. Benoist stehenden Orgel-Klasse dieses Instituts im Jahre 1849 den zweiten, im Jahre 1851 aber den ersten Preis. Im darauffolgenden Jahre betheiligte sich der sechzehnjährige Jüngling an einer Preis-Konkurrenz auf dem Gebiete der Komposition; seine Bemühungen waren diesmal vergeblich, er erhielt keinen der ausgesetzten Preise. Kaum neunzehn Jahre alt (1855) bekleidete er an der Kirche Saint-Mérry zu Paris bereits das Amt eines Organisten; diese Stellung hatte er jedoch nicht lange inne,

---

1) Saint-Saëns trat im Jahre 1846 als „Wunderkind" zum ersten Male in die Oeffentlichkeit. Etwa zehn Jahre alt, ließ er sich in Pariser Konzerten als Pianist hören und trug die schwierigsten Musikstücke, mit und ohne Begleitung anderer Instrumente, aus dem Kopfe vor. Der bei allen Wunderkindern beliebte Vergleich mit Mozart blieb natürlich nicht aus, und die „Illustration" vom 25. Mai 1846 brachte einen längeren Aufsatz, welcher ganz erstaunliche Dinge über die Begabung des Knaben mittheilte. Ein zartes Kind, war er zu einer Amme auf's Land gegeben worden und, nachdem er im Alter von 22 Monaten zu den Eltern in die Stadt zurückgekehrt war, erregten die ungewohnten Geräusche, die er hier vernahm, ihm musikalische Empfindungen. Das Schlagen der Uhren, das Kreischen der Thürangeln, das Ausrufen der Hausirer u. s. w. Der Kleine lief aufgeregt von einem Zimmer ins andere, um all' die verschiedenen Laute mit einander zu vergleichen, sodaß ihn die eigene Mutter anfangs für nicht recht bei Verstande hielt. Aber, nachdem er zum ersten Male das Klavier gehört, offenbarte sich der Grund der sonderbaren Erregtheit. Der nicht ganz Zweijährige versuchte gleich selbst Klavier zu spielen und brachte richtig auch einige Akkorde zu Stande. Auch begriff er schnell, daß ein Zusammenhang zwischen den Tasten und den schwarzen Zeichen auf dem Papier, den Noten, bestand. Er wollte

vertauschte sie vielmehr im Jahre 1858 mit dem Organisten-Amte an der Kirche Saint-Madelaine, wo bisher Lefébure-Wely gewirkt hatte. Hier bekam er auch die berühmte von Cavaillé gebaute Orgel unter seine Finger. Diesen Posten gab er erst im Jahre 1870 wieder auf, um sich von diesem Zeitpunkte ab ausschließlich der Komposition zu widmen. Während seiner Thätigkeit als Organist in der Madeleine verwerthete er sein Talent zum Klavierspiel am Nadermann'schen Institut für Kirchenmusik.

Im Jahre 1852 hatte Saint-Saëns bereits seine erste Sinfonie in Es-dur (op. 2) beendet und war mit derselben an die Oeffentlichkeit getreten. Segher, der Leiter der Gesellschaft Saint-Cécile, führte mit seinem trefflichen Orchester dieses Werk auf, der Komponist erntete reichen Beifall. Auch in den Concerts populaires wurde 1864 ein Theil dieser Sinfonie unter außerordentlichem Beifall wiedergegeben. Das Werk erschien in Partitur und Stimmen sowie im vierhändigen Klavier-Auszuge bei Richault in Paris, der einen großen Theil der späteren Werke Saint-Saëns ebenfalls verlegt hat.

Mit diesem Schritte hatte er den Boden der Oeffentlichkeit betreten, seinen Ruhm begründet. Derselbe hat sich seitdem nicht nur über Frankreich verbreitet, auch wir Deutsche haben Saint-Saëns,

---

diese Zeichen kennen lernen und die Mutter versprach ihm, dies solle geschehen, sobald er lesen könne. Erst zweieinhalb Jahre alt, verstand er schon geläufig zu lesen, und wurde nunmehr mit dem Klavier und der Noten-Kunde vertraut gemacht, noch nicht ganz drei Jahre alt, versuchte er sich schon im Komponiren. Einige Walzer, die er als Fünfjähriger komponirte, waren nach Angabe der „Illustration" so gelungen, daß ein geübter Tonmeister sie gern als seine Arbeit anerkannt haben würde. Auch als Improvisator trat der kleine Camille frühzeitig hervor; jedes beliebige Thema, das man ihm aufgab, setzte er nach kurzem Nachdenken in Musik, und besonders wurde die „Einkleidung einer Nonne" gerühmt, die er als Achtjähriger aus dem Stegreif komponirte und spielte. — Das rühmlichste Zeugniß hat dem gereiften Meister sein Nebenbuhler in der Gunst des Pariser Publikums, Charles Gounod, ausgestellt. Als vor sieben Jahren Saint-Saëns seine Oper „Heinrich VIII." aufführte, schrieb Gounod über das Werk und seinen Meister in der „Nouvelle Revue" vom 1. April 1883 einen glänzenden Artikel, der dann auch als Buch erschien. Gounod nennt darin Saint-Saëns eine der erstaunlichsten musikalischen Organisationen, die er kenne, einen Musiker in voller Rüstung, der seine Kunst verstehe wie nur irgend Jemand: „Er ist schlechthin ein Musiker von der großen Rasse, er zeichnet und malt mit der freien Hand des Meisters."

vor Allem nach dem Erscheinen seiner sinfonischen Dichtungen und Klavier-Konzerte herzlich willkommen geheißen. Studienreisen (1869 bis 1870) in Deutschland, gelegentlich deren er sich auch als trefflicher Pianist einführte, fügten der werthvollen künstlerischen auch die persönliche Bekanntschaft hinzu. — Während Saint-Saëns seit dem Jahre 1870 für längere Zeit verscholl und sich der Komposition und dem ernsten Studium widmete, tauchte er vor zirka 11 Jahren wieder an's Tageslicht der Oeffentlichkeit empor. Er unternahm zahlreiche Kunstreisen im In- und Auslande, auf denen er nicht nur als Komponist, sondern auch als Klavier-Virtuos gefeiert wurde, so unter Anderen in London gelegentlich der Aufführung seines Chorwerks „La Lyre et la Harpe“ im Jahre 1880. Bei diesen Reisen hat denn auch der Tondichter in den Jahren 1884 und 1886 jene fatalen Skandale in Deutschland veranlaßt, welche ihn bei der bekannten Neigung des Menschen, die Person mit der Sache zu verwechseln, nicht allein persönlich stark geschädigt haben. Als Schriftsteller hat sich Saint-Saëns in neuerer Zeit ausgezeichnet (wir wollen ihm seine Angriffe auf die deutsche Kunst, die ja doch trotz dieser Anfeindung die ewig geachtete, höchste bleiben wird, verzeihen!); seine Musik-Referate im „Voltaire“ sind bekannt, sein umfangreiches und gründliches Buch: „Harmonie et mélodie“ (1885) kennzeichnet ihn als geistvollen und gewandten Fachschriftsteller. — Seit dem Jahre 1881 ist Saint-Saëns Mitglied der französischen Akademie der Künste. —

Bei der Fülle von Tondichtungen, die uns der französische Maëstro seit dem Jahre 1852 geschenkt hat (wir rechnen von der Erst-Aufführung der Es-dur-Sinfonie op. 2 an!), ist es unmöglich, sich näher auf Einzelheiten einzulassen, wenn wir nicht die von Zeit und Raum streng vorgeschriebenen Grenzen überschreiten wollen. Bedenkt man, daß Saint-Saëns bis jetzt zirka 90 Opus veröffentlicht hat, daß diese Opus zumeist umfangreich sind, daß wir einen Tondichter vor uns haben, der als bedeutendes Genie entweder eine ganz detailirte, oder aber eine Pauschal-Besprechung erheischt, so wird man uns begreifen können. Wir wenden uns also in angemessener Kürze den Werken zu!

Obgleich Saint-Saëns den Zug nach dem Großen und Titanischen in sich trägt, hat er mit seinen Opern Fiasko gemacht. Keine ein-

zige derselben hat großen Erfolg zu verzeichnen gehabt, keine konnte einen Platz auf den Repertoirs der Pariser Theater behaupten. Die zwei komischen Opern „Le timbre d'argent“ und „La princesse jaune“ (die letzteren finden wir in manchen Musik-Katalogen unter op. 30 rubrizirt), welche zeitlich sehr weit auseinander liegen, hatten keinen nennenswerthen Erfolg; beide konnten nur vorübergehend die Aufmerksamkeit erregen. Die erstere erlebte ihre Première im Théâtre lyrique, Gounods Triumph-Schauplatze, die letztere ward 1872 in Paris zum ersten Male gegeben. Die großen Opern: „Etienne Marcel“ (mit Louis Gallet zusammen niedergeschrieben), „Il Macédone“ (Alexander) und „Henry VIII“ 1882 hört man soviel nicht nennen. Volksthümlicher ist die biblische Oper: „Samson et Dalila“ (in einigen Katalogen mit op. 47 bezeichnet) geworden, welche im Jahre 1881 in Weimar unter großem Erfolge aufgeführt wurde. Namentlich hat sich der bekannte „Danse des prêtresses“ aus diesem Werke ähnlich Eingang in die Konzert-Programme und musikalischen Privat-Zirkel verschafft, wie Mendelssohns Priestermarsch aus „Athalia“. Merkwürdiger Weise sind „Samson et Dalila“ nur in Weimar, „Etienne Marcel“ nur in Lyon aufgeführt worden, um dann von der Bildfläche zu verschwinden. — Wenn aus diesem Grunde einzelne Musikkritiker geneigt sind, in ihren biographischen Essays über Saint-Saëns diesem dramatische Begabung abzusprechen, so ist dies ein grober Irrthum, eine kritische Oberflächlichkeit und zeigt von geringem Studium des Tondichters und seiner Werke.

Mehr Erfolg, als mit der Oper, hat Saint-Saëns mit seinen Chor-Kompositionen gehabt. Hier erwähnen wir zunächst sein op. 45: „Le Déluge“, ein poëme biblique, wie es der Autor selbst nennt, ein Oratorium für Soli, Chor und Orchester. Das Werk zeichnet sich vor Allem durch einen hochdramatischen musikalischen Inhalt aus und kennzeichnet den Meister über technische und harmonische Effekte. — Weiter sind zu nennen die Oratorien: „Noël“ und „La Lyre et la Harpe“. Ueber den Erfolg des letzteren gelegentlich der Londoner Aufführung im Jahre 1880 haben wir bereits berichtet. — Nicht minder schön ist das große „Requiem“ (op. 54) für Sologesang, Chor und Orchester. Diese Schöpfungen sind insgesammt neueren Datums. Aus der früheren Schaffens-Periode unseres Tondichters verdienen noch erwähnt zu werden: Seine Musik zur Pariser

Ausstellungs-Kantate, welche im Jahre 1867 den Preis gewann und nicht unbedeutend zur Festigung und Verbreitung des Rufes ihres Komponisten beitrug; ferner schrieb Saint-Saëns eine „Ode à Saint Cécile“ für eine Stimme, Chor und Orchester, welche schon im Jahre 1862 von der Gesellschaft aufgeführt worden war. Hieran reihen sich als minder bedeutend: Scene aus Corneille's „Horace“ (Klavier-Auszug und Stimmen bei Flaxland in Paris erschienen); Weihnachts-Oratorium für eine Solostimme und Chor (Klavier-Auszug ebendas. edirt und zum ersten Male aufgeführt in der Kirche Saint-Madelaine); endlich eine vierstimmige Messe mit Orgel und Orchester (Paris bei Richault).

Wenn wir uns nach diesem kurzen Ueberblicke den Orchester-Kompositionen unseres Meisters zuwenden, begegnen wir hinsichtlich der Sinfonien und sinfonischen Dichtungen derselben eigenartigen Erscheinung, die wir bei den Opern und Chorwerken bereits erwähnten. Saint-Saëns hat vier Sinfonien geschrieben; allein den Erfolg der ersten Sinfonie op. 2 in Es-dur abgerechnet, welche, wie bereits angeführt, im Jahre 1852 von der Gesellschaft Saint Cécile unter Seghers Leitung mit großem Beifall wiedergegeben wurde, spricht man wenig von den übrigen Kolleginnen, — vielleicht op. 55 in A-moll ausgenommen. Die F-moll- und D-dur-Sinfonie sind gänzlich von den Programmen unserer Konzert-Aufführungen geschwunden, und auch die A-moll- und Es-dur-Sinfonie haben mehr ein historisches Interesse.

Um so größere Berühmtheit haben dagegen Saint-Saëns sinfonische Dichtungen erlangt. Wir behaupteten bereits gelegentlich der Besprechung Franz Liszt's (Bd. I der „Tondichter“), daß wir die gleichen Werke dieses Heroen aus verschiedenen Gründen den Saint-Saëns'schen Schöpfungen nachstellten. Auf diesem Urtheile fußen wir noch. Liszt kann sich weder in der Unmittelbarkeit der Empfindung, noch in der Wahl des Stoffes, der Vielseitigkeit des musikalischen Gedankens, in der Klarheit des Ausdrucks und in der Durcharbeitung der Motive mit Saint-Saëns messen. Der Meister folgt hier, ebenso wie in den meisten seiner anderen Orchesterwerke, ausgesprochenermaßen der sogenannten neudeutschen Richtung, er ist hochmoderner Romantiker und Programm-Musiker. Seine sinfonischen Dichtungen berechtigen ihn, sich den ersten zeitgenössischen Tondichtern eben-

bürtig an die Seite zu stellen; denn was er hier leistet ist unübertrefflich. —

Saint-Saëns hat uns vier große sinfonische Dichtungen geliefert: op. 31 „Le Rouet d'Omphale" („Das Rad der Omphale"), op. 39 „Phaéton", op. 40 „Danse macabre" (Todtentanz) und op. 50 „La jeunesse d'Hercule" („Die Jugend des Herkules"). Während die Stoffe zu den übrigen drei Tonstücken der antiken Mythologie entlehnt sind, verdankt „Danse macabre", die beste und populärste Dichtung, den Grundgedanken der freien Fantasie des Komponisten. Wir müssen dem außerordentlichen Werke etwas näher treten und bitten im Voraus um Berücksichtigung der nationalen Eigenthümlichkeit, welche das Bizarre der ganzen Idee in milderes Licht rückt. Als Grundlage zu dem farbenprächtigen Tongemälde dient ein Gedicht: „Danse macabre" von Henri Cazalis, das im Original folgenden Wortlaut hat:

Zig et Zig et Zig, la Mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon,
La Mort à minuit joue un air de danse,
Zig et Zig et Zig, sur son violon.

Le vent d'hiver souffle, et la nuit est sombre;
Des gémissements sortent des tilleuls;
Les squelettes blancs vont à travers l'ombre,
Courant et santant sous leurs grands linceuls.

Zig et Zig et Zig, chacun se trémousse,
On endend claquer les os des danseurs.
— — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — —
Mais psit! tout à coup on quitte la ronde,
On se pousse, on fuit, le coq a chanté.[2])
— — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — —

---

2) Zickzack, Zickzack! schlägt in gemess'nem Tritte
Der Tod mit schwerer Fers' auf eine Gruft
Um Mitternacht nach seiner Geige Schritte: —
Zickzack, Zickzack! sein Spiel die Schläfer ruft.

Der Herbstwind säuselt und die Nacht ist düster,
Ein Seufzer ringt sich aus der Lind' hervor,
Gerippe zieh'n mit schaurigem Geflüster,
Sie laufen, tanzen, springen wie im Chor.

Saint-Saëns hält sich ziemlich genau an die durch den Text vorgeschriebene Handlung. Die Harfe, wo solche fehlt, eine Glocke oder ein Tam-Tam (das Letztere erhöht durch seinen eigenartigen Klang die Wirkung wesentlich) giebt, vom Horn unterstützt, die zwölf Schläge der Mitternachtsstunde wieder. Die Streich-Instrumente halten im pianissimo den D-dur-Akkord, die Stimmung der schweigenden Nacht markirend. Plötzlich tritt der Tod auf. Der Tondichter denkt sich denselben mit einer verstimmten Fidel (die Geige des Solo-Violinisten steht auf G, D, A, Es), die der Knochenmann plötzlich in forte mit dem schrillen Mißton der kleinen Quart (Es — A) wie zum Stimmen des Instruments anstreicht. Sofort belebt sich das Bild, das Streichquartett markirt das mouvement modéré de Valse, während die Flöte (später abgelöst durch die Violinen) das eintönige zwischen G-moll und As-dur sich bewegende erste Thema anfängt, bis die Solo-Violine mit dem eigentlichen Todtentanz im largamente beginnt. Es ist dies eine unsagbar klagende Melodie, deren Wehlaut durch die chromatische Bildung der Tonfigur noch erhöht wird, und dennoch voll Wildheit und eigenartig scharfem Rhythmus ist. Unterbrochen wird diese Weise wieder durch das „schaurige Geflüster" der gespenstischen Schaar. Der beginnende Reigen wird immer wilder, immer stärker die Instrumentation des Orchesters. In der Drastik seiner Darstellung geht der Komponist soweit, daß er auf dem Xylophon das Klappern der Gebeine imitirt, also ein Realismus, der an Emile Zola erinnert, aber ganz unbeschreiblich wirkt. Mitten im wildesten Taumel bricht er ab. Die Hörner markiren Es als Grundton, während die Oboe den Schrei des Hahns nachahmt. Der Frieden der Nacht gewinnt wieder die Oberhand, während die Gespenster hastig davon stürzen. Wie ein Seufzer klingt die letzte Melodie der Solo-Violine (déclamé), welche die Todten in's Grab hinabruft. —

Zickzack, Zickzack! Wie regt sich Alles, zittert,
Man hört der Tänzer klapperndes Gebein.
— — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — —
Doch still! Da löst urplötzlich sich die Runde,
Man stößt sich, flieht, es hat der Hahn gekräht.
— — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — —

Man sieht also: In dichterischer wie musikalischer Hinsicht eine bizarre Idee, — aber für einen fantasievollen Komponisten eine wahre Fülle köstlichster Effekte bergend. Sain-Saëns bietet hier sein ganzes geniales Können auf. Mit zwei Motiven bringt er ein ganzes Tongemälde zu Stande. Man muß die Partitur zur Hand nehmen und beobachten, wie der Meister diese Themen verarbeitet, wie er sie durch rhythmische Verschiebungen variirt und sogar in Fugenform ausnutzt. Dazu kommt eine beinahe raffinirte Instrumentation, welche nicht wenig beiträgt, den köstlichen Ideen und Gedankenblitzen des Komponisten wirksamste Geltung zu verschaffen. Jener unsagbar prickelnde und pikante Reiz, den feurige Schönheiten Frankreichs auf empfindsame Männerseelen ausüben, scheint auch von diesem Werkchen auszuströmen. Man kann sagen, daß es nicht ganz frei von Phrase sei, man mag die seltsame Idee des Ganzen belächeln, und doch wird ein gewisses Etwas stets denjenigen machtvoll anziehen, der für das Geistvolle in der Kunst ein empfängliches Gemüth besitzt.

Die Danse macabre hat die Runde wohl durch alle zivilisirten Staaten gemacht, in denen Kunst gepflegt wird und ihrem Komponisten jene internationale Bedeutung verschafft, deren er sich gegenwärtig zu erfreuen hat. — Franz Liszt hat im Verlage von Durand und Schoenewerk in Paris (Leipzig: Rieter-Biedermann) eine Konzert-Uebertragung des Todtentanzes für Pianoforte zu zwei Händen herausgegeben. So geistvoll dieses Werk (das nebenbei auch außerordentlich hohe Anforderungen an die Technik stellt) sein mag, es giebt der „Danse macabre“ von Saint-Saëns ein völlig anderes Gepräge Liszt spinnt die Disharmonien der Solo-Violine mit wohlgefälliger Breite weiter aus, setzt willkürlich zu, flickt Kadenzen und Läufe an und schließt mit einer der Prägnanz des Komponisten, wie des Tonstücks nicht entsprechenden Coda. Wir begegnen hier einer ähnlichen Willkür, wie sie Karl Tausig mit Carl Maria von Weber vorgenommen hat. Uns behagt sie nicht. Wer Gefallen an dem Liszt-Saint-Saëns'schen Mixtum compositum findet, der mag es sich anschaffen.

Die Unmittelbarkeit des Gedankens und seiner Wirkung tritt in den übrigen drei sinfonischen Dichtungen mehr in den Hintergrund, trotzdem auch sie als Meisterwerke bezeichnet werden können. „Le Rouet d'Omphale“, das nächst „Danse macabre“ am Meisten

gespielte Opus, ist eine im höchsten Maaße geistreiche Spielerei. Die orchestrale Seite ist hier, wie bei den übrigen, vollendet, man möchte sagen mit Raffinement durchgeführt. „Phaéton“ und „La jeunesse d'Hercule“ sind im großen Style geschrieben mit einer gewissen Majestät. Der zarte Duft, welcher die zuerst besprochenen sinfonischen Dichtungen umweht, ist hier nicht zu finden; auch erscheint nicht Alles so einheitlich und in einem Guß geformt. Diese kleinen Aussetzungen erscheinen jedoch unbedeutend gegenüber jenem Totaleindrucke, den der Musiker wie der musikalisch gebildete Laie empfängt.

Bereits früher (s. Franz Liszt, Bd. I der „Tondichter") beschäftigten wir uns ausführlicher mit dieser Abart der Sinfonie; hier, wo wir die hochmoderne musikalische Dichtungsform in ihrer bislang höchsten Vollendung vor uns sehen, greifen wir darauf zurück. Die Gestalt, unter welcher Franz Liszt die sinfonische Dichtung einführte, behält Saint-Saëns für seine Werke nicht bei. Wohl sind sie auch ihm Versuch, einen dichterischen Inhalt in sinfonischer Weise darzustellen, nicht aber hält es der französische Komponist für nothwendig, den sinfonischen Inhalt nur in der streng gegliederten Sinfonie-Form entsprechenden Ausdruck zu geben. Er wählt vielmehr die freie, willkürliche Form und schafft so ein Ganzes, das man treffender mit dem Ausdrucke „Orchester-Fantasie", als dem etwas anspruchsvollen Namen „sinfonische Dichtung" belegen sollte. Wir haben auch gelegentlich der Besprechung Liszt's unsere Stellung zu dieser Abart der Sinfonie gekennzeichnet; einige scharfe Gegenschriften konnten uns bis jetzt nicht zu der Ansicht bekehren, daß die Sinfonie der sinfonischen Dichtung unterstehe. Die letztere erscheint uns vielmehr, je weiter sie sich ausbildet und festen Fuß gewinnt, keinerlei Ersatz für die erstere zu bieten. Hinter ihrem Titel birgt sich nicht selten die Unfähigkeit zur großen Tondichtung der Sinfonie, — oder auch ein gewisses Phlegma; in den wenigsten Fällen bedingt die Kürze des auszudrückenden Gedankens diese Form, welche mit Unrecht durch ihren Namen auf die hehre Abstammung hinweist.

Ein Orchesterwerk Saint-Saëns, das sich in Form und dramatischem Aufbau an seine „Poèmes symphoniques“ eng anlehnt, ist op. 34 „Marche héroïque“ (für großes Orchester). Das Tonstück, das ebenfalls den Weg durch fast alle größeren Konzert-Säle genommen hat, ist neuerdings durch die Monstre-Aufführung in der

Pariser Welt-Ausstellung (1889) zu Ehren der Anwesenheit des Präsidenten Carnot wieder stark in Mode gekommen. Dieser Reklame bedurfte es nicht, um das Werk auf den Programms zu erhalten. Neben allen Vorzügen der Instrumentation zeigt es unverkennbar einen genialen Anflug und ist ebensowenig von bizarren, als grotesken Gedanken frei.

Von den übrigen renommirtesten Orchester-Kompositionen unseres Meisters führen wir die reizende Orchester-Suite op. 49 an, bestehend aus: Prélude, Sarabande, Gavotte, Romance et Finale; ferner: op. 59 „König Harald Halfagar", Ballade für großes Orchester; op. 60 „Suite Algérienne" (daraus vor Allen: „Rêverie du Soir"); op. 63 „Une Nuit à Lisbonne", Barkarole für großes Orchester; op. 64 „La Jota aragonese"; op. 69 „Hymne à Victor Hugo" und op. 77 Polonaise für großes Orchester.

Was die Kammermusik-Sachen Saint-Saëns anlangt, so geht es ihm hierin, wie dem genialen norwegischen Komponisten Edvard Grieg; er findet nicht die richtigen Töne. Den Werken fehlt das Abgerundete, die absolut nothwendige Unmittelbarkeit der Eingebung. Seine Trios und Quartette (wir erwähnen als verbreitetste sein zweites Trio in F-dur, op. 18 und das G-moll-Quartett op. 41) tragen jene an das Treibhaus erinnernde Unnatürlichkeit zur Schau. Man merkt es ihrem Schöpfer an, daß er möglichst geistreich hat schreiben wollen; diese deutliche Absicht aber verstimmt. Die in unserer Zeit zur Mode gewordene Manie, sich auf jedem Gebiete der Tonkunst zu versuchen, hat sich auch auf Saint-Saëns übertragen, und hier, wie bei manchem Leidensgenossen, gerächt. Universal-Genie's nach Beethovens, Mozarts und Haydns unvergänglichem Vorbilde existiren nur einmal in der Musik-Geschichte eben in den Originalen. Es ist ein Anderes, eine Sinfonie, ein Anderes, ein Konzertstück, wieder ein Anderes, ein Quartett zu schreiben. — Neben dem großen und mit manchen musikalischen Schönheiten durchsetzten Septuor (op. 65) für Trompete, 2 Violinen, Viola, Cello, Kontrabaß und Pianoforte besitzen wir noch ein Jugend-Opus (op. 14) von Saint-Saëns, das der Erwähnung werth ist, ein Quartett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Cello.

Reich hat unser Meister die Konzert-Literatur bedacht, reich und — gut. Man weiß, daß wir der hohlen Phrase abhold sind; man

weiß, daß wir nirgends loben, wo wir nicht die volle Ueberzeugung in der Brust tragen, daß dieses Lob angebracht sei. Nichts ist uns verhaßter, als jene kurzen Essays, in welchen manche Musik- oder belletristischen Zeitschriften unter Beifügung eines „wohlgelungenen Portraits" irgend einen Komponisten lobhudeln und mit der verständnißlosen Phrase ihren Lesern zu imponiren suchen. Die Kritik will vor Allem Wahrheit. Zur Wahrheit gehört Muth, Kenntniß und jene Ueberzeugungstreue, welche nicht um ein Haar breit zurückweicht. Diese Grundsätze haben uns von jeher beseelt, sie dienen uns auch in der vorliegenden Besprechung als Leiter. — Wir sagten, daß die Konzert-Literatur der Saint-Saëns'schen Muse gut sei, sogar vortrefflich. Die fünf Klavierkonzerte unseres Meisters schließen sich den besten Mustern an. Dafür bürgt schon ihre Popularität. Ein beethovenartiger Titanismus herrscht in ihnen vor. Nicht ein Ton ist unedel, die Technik eine klaviermäßige, wenngleich sehr schwere. Die gespieltesten Klavierkonzerte sind op. 22 Nr. 2 in G-moll und op. 29 Nr. 3 in B-dur. — Von den übrigen Werken für Pianoforte nennen wir als beste: op. 21 Mazurka; op. 23 Gavotte en Ut mineur; op. 35 Variations sur un thême de Beethoven pour 2 Pianos (diese Variationen sind namentlich als vorzüglich hervorzuheben; der greise Liszt hat dieselben noch in seinen letzten Lebensjahren mit Vorliebe zum Vortrage in Privat-Zirkeln gewählt); op. 52 Six études; op. 56 Menuet et Valse; op. 70 Allegro appassionato; op. 72 Album (Prélude, Carillon, Toccata, Valse, Chanson Napolitaine, Finale); op. 73 Rapsodie d'Auvergne; op. 76 „Wedding Cake", Caprice Valse p. Piano avec accompagnement d'instruments à cordes, sowie aus der jugendlichen Schaffens-Periode noch 6 Bagatellen (Paris, Richault) und Transcriptionen nach Johann Sebastian Bach, 1. und 2. Serie (Winterthur, Biedermann). Weiter sind zu erwähnen: op. 7. Trois Rapsodies sur des Cantiques Bretons pour Orgue, sowie zwei Stücke für das Harmonium und sechs Duos für Harmonium und Klavier (Paris, Girod). — Die Violine und das Cello hat Saint-Saëns besonders reich bedacht. Wir begnügen uns mit den Aufzeichnungen, nur kurz erwähnend, daß diese Kompositionen deshalb weniger gespielt werden, weil sie undankbar und der speziellen Konzert-Technik des Solo-Instruments schlecht

angepaßt sind: op. 16 Suite für Cello und Pianoforte; op. 20 Konzertstück in C-dur für Violine und Orchester; op. 27 Romanze für Violine, Pianoforte und Harmonium; op. 28 Introduction et Rondo capriccioso für Violine und Pianoforte; op. 32 Sonate für Cello und Pianoforte in C-moll; op. 33 Konzert für Cello und Orchester in A-moll; op. 36 Romanze für Cello (auch Horn) und Orchester; op. 37 Romanze für Violine und Orchester; op. 38 Berceuse für Violine und Pianoforte; op. 43 Allegro appassionato für Cello und Pianoforte; op. 48 Romanze für Violine und Orchester; op. 51 Romanze für Cello und Orchester; op. 58 Violinkonzert in C-dur; op. 61 Violinkonzert in H-moll; op. 62 Konzertstück für Violine und Orchester; op. 75 Sonate für Violine und Pianoforte; op. 83 „Havanaise" für Violine und Pianoforte. — Bekannt ist das Jugendwerk op. 6, eine Tarantelle für Flöte und Klarinette mit Orchester, die Saint-Saëns bei Richault in Paris herausgab; als nettes Salonstückchen verzeichnen wir noch die „Caprice über Dänische und Russische Melodien" (op. 79) für Flöte, Oboe, Klarinette und Pianoforte. — Von seinen Liedern eignen sich die zwei Gesänge: „Zur Nacht" — und: „Trost im Leid" zum Vortrag. Die bei Richault verlegten „Romanzen und Gesänge" entstammen einer frühen Schaffens-Periode und sind ohne größere Bedeutung. — — —

Die Musik-Zeitungen der letzten Tage sprachen viel von einer neuen großen Oper: „Ascanio", welche Saint-Saëns beendet hat. So schrieb man unter dem 23. Februar 1890 aus Paris: „Als Datum der ersten Aufführung von Saint-Saëns „Ascanio" in der Großen Oper wird von einigen Seiten der 14. März genannt. Der Komponist soll, wie es heißt, nicht gesonnen sein, vor dieser ersten Aufführung hierher zurückzukehren. Gegenwärtig weilt er auf Teneriffa, und zwar bereits seit Dezember. Daß ihn Einige in Saint-Germain, wo er sich verborgen halten soll, gesehen haben wollen, ist allem Vermuthen nach eine Illusion." — Wir geben diese Mittheilung als Ergänzungen zu den Lebensdaten und Publikationen des genialen Meisters wieder, lebhaft bedauernd, daß uns der Abschluß unseres Buches an einer eingehenden Kritik des neuesten Kindes der Saint-Saëns'schen Muse verhindert.

Der Oper liegt eine Episode aus dem Aufenthalte Benvenuto Cellini's am Hofe Franz I. zu Grunde. Obwohl formvollendet, errang dieselbe bei ihrer Première (22. März) an der Großen Oper nach einem Telegramm des „Berl. Tageblatts" nur einen Achtungserfolg. Dieser Drahtmeldung fügt die genannte Zeitung noch folgende Sensations-Nachricht hinzu: „Saint-Saëns ist seit einiger Zeit verschollen; er soll, nach einer Meldung des „Petit Journal", gestern in Ville d'Avray irrsinnig gestorben sein." — Dieser Botschaft tritt die „Post" entgegen, indem sie sich durch ihren Pariser Korrespondenten folgende Richtigstellung bringen läßt: „Saint-Saëns ist, entgegen den planmäßigen Sensations-Gerüchten weder sequestrirt, noch wahnsinnig, noch todt, sondern hat im November via Cadix-Teneriffa eine große Erholungsreise, angeblich nach Java und Hinterindien, angetreten." —

Die „Berliner Börsen-Zeitung" berührt bei der Erwähnung der vorstehend verzeichneten Gerüchte die Privat-Verhältnisse unseres Tondichters und schildert in anschaulicher Weise die Stimmung in Paris bei Aufführung des „Ascanio". Es heißt dort: „Während der Proben des „Ascanio" in der Großen Oper wurde die beharrliche Abwesenheit Saint-Saëns von seinen Freunden und der Direktion der Oper mit wachsendem Erstaunen bemerkt; aber man glaubte ungeachtet der sonderbarsten Gerüchte noch immer, der Meister werde sich zur ersten Aufführung einfinden. Kein Saint-Saëns erschien jedoch, kein Wink, kein Zeichen, und nun wucherten alle Gerüchte üppiger als zuvor empor. Nach den einen wäre er in aller Stille in einer Irrenanstalt untergebracht worden, weil die Leute, die ihn zuletzt gesehen, einmüthig versicherten, sie hätten eine bedenkliche Erschlaffung seiner Geistes-Fähigkeiten wahrgenommen. Nach den anderen hielte er sich in der Nähe von Paris verborgen, um ganz einem exzentrischen Liebes-Verhältniß zu leben, und endlich hieß es, eigennützige Freunde hielten ihn gefangen, in der Absicht, von dem Gemüthskranken ein Testament zu ihren Gunsten zu erzwingen. Dieser letzteren Auffassung huldigt eine Verwandte des Tondichters, Mlle. Jeanson, welche seine rechtmäßige Erbin wäre und überdies solche Ansprüche geltend zu machen hätte, die ihn als Erben einer gemeinschaftlichen Verwandten in ein schiefes Licht stellen. Saint-Saëns wurde nämlich vor Jahren als der einzige Erbe einer Mme. Delettre, Cousine seiner verstorbenen

Mutter, anerkannt, welche Frau Delettre die Eigenthümerin der Insel Caprera gewesen war und dafür von der Italienischen Regierung vier Millionen erhalten hatte. Später stellte es sich heraus, daß nähere Verwandte der Frau Delettre, nämlich Großneffen, in Vassy lebten; aber diese wollten es, wie es scheint, nicht auf einen Prozeß ankommen lassen. So blieb Saint=Saëns im Besitze der ererbten Millionen, oder vielmehr es stand ihm frei, dieselben nach Belieben auszugeben, und so soll er denn auch zwei Drittel derselben verklopft haben. Frl. Augustine Jeanson war aber zäher, als ihre übrigen Verwandten. Sie ließ sich voriges Jahr von Saint=Saëns als Erbin anerkennen und scheint nun nicht gewillt, die Beute fahren zu lassen. Da alle Nachforschungen in den letzten Wochen fruchtlos blieben, hat sie sich einem Anwalte anvertraut, der Auftrag hat, den Komponisten lebendig oder todt zu finden und gegen seine Kerkermeister oder seine Leiche sich aller Rechtsmittel zu bedienen. Daß die Angelegenheit in Paris mit größter Spannung verfolgt wird, braucht kaum hinzugefügt zu werden." — In einem späteren Berichte fährt dasselbe Organ also fort: „Louis Gallet, der Librettist und Administrator des Hospitals Lariboisière, theilt dem „Figaro" mit, sein Freund wäre in der That seit dem 8. Oktober v. J. verschollen. Damals erhielt er aus Marseille einen Brief, den Saint=Saëns mit den Worten schloß: „Wie Sie wissen, reise ich nach Magala. Ich werde Ihnen meine Reise=Eindrücke schicken." Diese trafen aus Barcelona, Magala, dann aus Cadix ein und ihnen waren Winke über Proben des „Ascanio" beigefügt. Daß die Oper nicht, wie er zuerst gehofft hatte, während der Ausstellung aufgeführt wurde, habe den Komponisten herben Verdruß bereitet und jetzt wollte er nichts mehr von den Einzelheiten wissen. Auch fühlte er das Bedürfniß, „der Wärme nachzureisen, wohin es auch sei." Der letzte Brief war aus Cadix, 30. November, batirt. Durch das nun folgende Schweigen beunruhigt, wandte sich Gallet an den französischen General=Konsul jener Stadt und erfuhr von diesem, Saint=Saëns habe sich nach Teneriffa eingeschifft, nicht unter seinem Namen, sondern unter einem angenommenen, den der Librettist kennt, aber nicht veröffentlichen darf. Saint=Saëns hatte 10000 Franken auf die Reise mitgenommen und alle Anstalten getroffen, um die regelmäßige Verwaltung seiner Einkünfte, sowie die Bezahlung seiner Hausmiethe und die Ausrichtung kleiner Monats=

gelder an verschiedene Bedürftige zu sichern. Von Geistesstörung will Gallet an seinem Freunde nichts bemerkt haben, wohl aber eine allgemeine Ermattung, ein ungeheures Bedürfniß nach Ruhe und Erholung, nach Sonne und vielleicht nach dem Zauber des äußersten Ostens, für den er von jeher empfänglich war und der ihn während der Ausstellung ganz umfing. Er ging täglich nach dem Japanesischen Kampon, war entzückt von den zierlichen gelben Tänzerinnen und Gallet hält es nicht für unmöglich, daß er ihnen nach ihren geheimnißvollen Inseln gefolgt wäre . . . Der Vertreter des Frl. Jeanson hat angesichts des Umstandes, daß Herr Saint-Saëns noch mehrere sehr nahe Verwandte besitzt, auf alle weiteren Schritte verzichtet. Der Minister des Aeußeren hat die französischen Konsuln in Teneriffa und Madeira um Auskunft über den Verschwundenen ersucht." —

Unterdessen stellten die Zeitungen bereits definitiv fest, daß Saint-Saëns zur Erholung in Mailand weilt.

Diese kurze Besprechung, die leider unter dem Drucke einer räumlichen Einschränkung steht, wird trotzdem bewiesen haben, daß wir in Saint-Saëns ein musikalisches Genie ersten Ranges vor uns haben. Er hält sich zur Schule der modernen Romantik und hat darum einen größeren Anspruch auf dauernde Würdigung, als Gounod. Seine Kompositionen sind getragen von einem hohen Idealismus und verrathen neben der umfassendsten Kenntniß auf allen theoretischen Gebieten einen geistreichen Denker. Das Alltägliche und Banale ist nicht seine Sache. Wohl dem Künstler, der in jenen einsamen Regionen thront, die Wenigen sich öffnen, umstrahlt von der Sonne des Ideals! — Den nicht niedere Bande an die Alltagswelt ketten, dem Noth und Leid nicht die Schwingen beschnitten haben, die ihn emportragen sollen über das Gemeine! — Der Dichter ist an der Grenze seines Schaffens angekommen; er kann mit seltenem Stolze auf die durchmessenen Jahre seiner künstlerischen Thätigkeit zurückblicken. Mag er den Rest seines Lebens dazu benutzen, jene kleinlichen Konflikte zu beseitigen, durch welche ihn sein französischer Dünkel und sein Mangel an Taktgefühl in dem Lande unmöglich gemacht haben, das am Ersten dazu berufen ist, seine künstlerischen Erzeugnisse abzuurtheilen und zu pflegen! —

Nachtrag.

Wir hatten uns behufs Vervollständigung unserer Notizen an Herrn Saint-Saëns mit einigen Bitten nach Paris gewendet; die Antwort trifft erst jetzt, nachdem das Manuskript bereits dem Verleger eingehändigt worden ist, ein, wir fügen Sie daher als Nachtrag an:

„Paris, 10. Mars 1890.

Monsieur!

En absence de Mr. C. Saint-Saëns nous vous envoyons les renseignements, que vous demandez.

Nous vous envoyons en même temps un catalogue complet des oeuvres de ce compositeur publiées par notre maison, vous y trouverez la liste complête des transcriptions, morceaux de chants, musique réligieuse, opéras, qui ne portent pas de V^os^ d'oeuvres (?).

Veuillez agréez, Monsieur, nos salutations empressées

Durand & Schoenewerk.[3])

Als „dates à signaler dépuis 1881" im Leben Saint-Saëns' geben uns die Herren an:

1881. 19. Février: Entrée à l'Institut.
1883. Mars: 1ère représentation „Henry VIII."
1884. Juillet: Officier de la Légion d'honneur.
1886. Janvier: Tournée en Allemagne.
Mai: 1ère exécution à Londres par la Société philharmonique de la 3ème Symphonie op. 78.

---

3) „Geehrter Herr! Da Herr C. Saint-Saëns verreist ist, erlauben wir uns Ihnen die Beantwortung der gestellten Fragen zu übermitteln. — Zugleich mit diesem Briefe senden wir Ihnen ein Verzeichniß der gesammten Werke des Komponisten, soweit sie in unserem Verlage erschienen sind. Sie werden in demselben auch eine vollständige Aufzählung aller Transcriptionen, Lieder, religiösen Kompositionen und Opern finden, die Ihrer Zusammenstellung noch fehlen. — Genehmigen Sie, geehrter Herr, den Ausdruck unserer völligen Ergebenheit.

Durand & Schönewerk."

1887. Janvier: 1ère exécution de la 3ème Symphonie op. 78 au Conservatoire de Paris.
Mars: 1ère représentation „Proserpine.“ [4])

Wir lassen nunmehr das **Verzeichniß** der **sämmtlichen Kompositionen Saint-Saëns** folgen, deren fast alleinige Eigenthümer für alle Länder Durand & Schoenewerk, Paris, 4 Place de la Madeleine, sind:

op. 1. Méditation, Prière et Barcarolle pour harmonium.
op. 2. 1ère Symphonie en mi bémol.
op. 3. Six Bagatelles pour le Piano.
op. 4. Messe solenelle à 4 voix avec accomp. d'Orchestre.
op. 5. Tantum ergo en mi bémol pour Choeur avec Orgue où Piano.
op. 6. Tarantelle pour Flûte et Clarinette avec Orchestre.
op. 7. 3 Rapsodies sur des Cantiques Bretons (p. Orgue, Piano à 4 m. où Harm.)
op. 8. Six duos pour Harmonium où Piano.
op. 9. Bénédiction nuptiale pour grande Orgue (Piano à 4 m.).
op. 10. Scène d'„Horace“ de Corneille, pour Soprano et Baryton avec Orchestre.
op. 11. Duettino pour Piano à 4 mains.
op. 12. Oratorio de Noël pour Soli, Chœurs et Orchestre.
op. 13. Elévation où Communion pour grande Orgue.
op. 14. Quintetto pour Piano, 2 Viol., Alto et Vclle.
op. 15. Sérénade pour Piano, Orgue, Violon et Alto (où Vclle.).
op. 16. Suite pour Violoncelle et Piano.
op. 17. 1er Concerto pour Piano avec Orchestre en ré.
op. 18. Trio (F-dur) No. 2.
op. 19. Les Noces de Promethée, Cantate pour Soli, Chœurs et Orchestre.
op. 20. 1er Concerto pour Violon avec Orchestre (C-dur).
op. 21. 1ère Mazurka en sol mineur pour Piano.
op. 22. 2o Concerto pour Piano avec Orchestre en sol mineur.
op. 23. Gavotte pour Piano en ut mineur.
op. 24. 2e Mazurka en sol mineur pour Piano.
op 25. „Occident et Orient“, marche pour music militaire.
op. 26. Six Mélodies Persanes, Chant ut Piano.
op. 27. Romance pour Piano, Orgue et Violon.
op. 28. Introduction et Rondo capriccioso pour Violon et Orchestre (Piano).

---

4) Am 19. Februar 1881 Eintritt in das Institut (Mitgliedschaft der Pariser Akademie der Künste). — Im 3. März 1883 erste Aufführung der Oper „Henry VIII.“ — Im Juli 1884 Ernennung des Meisters zum Offizier der Ehrenlegion. — Im Jahre 1886 Konzertreisen durch Deutschland; im Mai desselben Jahres erste Aufführung der dritten Sinfonie (op. 78) durch die Philharmonische Gesellschaft in London. — Im Jahre 1887 erste Aufführung derselben Sinfonie (op. 78) am Pariser Konservatorium; im März desselben Jahres erste Aufführung der „Proserpina.“

op. 29. 3e Concerto pour Piano avec Orchestre en mi bémol.
op. 30. „La Princesse Jaune“, Opéra-comique en un acte, poème de Louis Gallet.
op. 31. „Le Rouet d'Omphale“, Poème Symphonique.
op. 32. Sonate pour Piano et Violoncelle.
op. 33. Concerto pour Violoncelle avec Orchestre en la mineur.
op. 34. Marche héroïque p. gr. Orchestre.
op. 35. Variations sur un Thème de Beethoven pour 2 Pianos.
op. 36. Romance pour Cor où Violoncelle et Piano (Orchestre).
op. 37. Romance pour Flûte où Violon et Piano (Orchestre) en ré bémol.
op. 38. Berceuse pour Piano et Violon en si bémol.
op. 39. „Phaéton“, Poème Symphonique.
op. 40. „Danse macabre“, Poème Symphonique.
op. 41. Quatuor pour Piano, Violon, Alto et Vclle en si bémol.
op. 42. Psaume XVIIIe, „Coeli enarrant“, p. Soli, Choeurs et Orchestre.
op. 43. Allegro appassionato pour Vclle et Piano (Orchestre).
op. 44. 4e Concerto pour Piano et Orchestre en ut mineur.
op. 45. „Le Déluge“, Poème biblique pour Soli, Choeur et Orchestre.
op. 46. „Les Soldats de Gédéon“, double chœur à 4 voix d'hommes.
op. 47. „Samson et Dalila“. Opera en 3 actes. Poème de M. Ferdinand Lemaire.
op. 48. Romance pour Violon et Piano (Orchestre) en ut.
op. 49. Suite pour Orchestre: Prélude, Sarabande, Gavotte, Romance et Finale.
op. 50. „La jeunesse d'Hercule“, Poème Symphonique.
op. 51. Romance pour Violoncelle et Piano en ré.
op. 52. Six Études pour Piano, en récueil: 1. Prélude, Exercice journalies. — 2. Pour l'Indépendance des doigts. — 3. Prélude et Fugue en fa mineur. — 4. Étude et rythme. — 5. Prélude et Fugue en la. — 6. En forme de Valse.
op. 53. Deux Chœurs de Vict. Hugo: 1. Chanson de Grand-Père. — 2. Chanson d'Ancêtre.
op. 54. Messe de Requiem pour Soli, Chœur et Orchestre.
op. 55. 2e Symphonie en la mineur.
op. 56. Menuet et Valse pour Piano.
op. 57. „La Lyre et la Harpe“, ode de V. Hugo, p. Soli, Chœur et Orchestre.
op. 58. 2e Concerto pour Violon et Orchestre en ut majeur.
op. 59. „König Harald Halfagar“, Ballade pour gr. Orchestre.
op. 60. Suite Algérienne p. Orchestre: Prélude, Rapsodie mauresque, Rêverie du soir, Marche militaire française.
op. 61. 3e Concerto pour Violon et Orchestre en si mineur.
op. 62. Morceau de Concert pour Violon et Orchestre (Piano).
op. 63. „Une Nuit à Lisbonne“, Barcarolle pour Orchestre.
op. 64. „La Jota aragonese“ pour Orchestre.
op. 65. Septuor pour Trompette, deux Violons, Alto, Violoncelle, Contrebasse et Piano
op. 66. 3e Mazurka pour Piano en si mineur.
op. 67. Romance pour Cor, transcription de la Suite op. 16 pour Piano et Vclle.

op. 68. Deux Chœurs avec accompagnement de Piano: 1. Calme des Nuits. — 2. Les Fleurs et les Arbres.
op. 69. Hymne à Victor Hugo pour Orchestre.
op. 70. Allegro appassionato pour Piano (Concours du Conservatoire).
op. 71. Deux Chœurs sans accompagnement: 1 Les Marins de Kermor. — 2. Les Titans.
op. 72. Album: Six morceaux pour Piano en un récueil: 1. Prélude. — 2. Carillon. — 3. Toccata. — 4. Valse. — 5. Chanson Napolitaine. — 6. Finale.
op. 73. Rapsodie d'Auvergne pour Orchestre (Piano).
op. 74. Saltarelle, Chœur à voix égales.
op. 75. Sonate pour Piano et Violon en ré mineur.
op. 76. „Wedding-Cake", Caprice-Valse pour Piano et instruments à cordes
op. 77. Polonaise pour 2 Pianos à 4 mains.
op. 78. 3e Symphonie en ut mineur.
op. 79. Caprice sur des Airs Danois et Russes pour Flûte, Hautbois, Clarinette et Piano.
op. 80. Souvenir d'Italie pour Piano.
op. 81. Feuillet d'Album pour Piano à 4 mains.
op. 82. La Fiancée du Timbalier, Ballade de V. Hugo, pour Orchestre.
op. 83. „Havanaise" pour Violon et Orchestre (Piano).
op. 84. „Les Guerriers", Chœur à 4 voix d'hommes sans accompagnement.
op. 85. „Les Cloches du Soir" pour Piano.

„Proserpine", Drama lyrique en 4 actes (d'après August Vacquerie), poème de Louis Gallet.

(Die anderen Opern sind bereits genannt.)

Musique de Chant

Vingt Mélodies et Duos.

1. **Rêverie.** Mélodie. *V. Hugo.*
2. **La Feuille de Peuplier.** Mélodie . . *Mme. A. Tastu.*
3. **Le Sommeil des Fleurs.** Mélodie . . *G. de Penmarch.*
4. **Plainte.** Mélodie *Mme. A. Tastu.*
5. **Pastorale.** Duettino *Destouches.*
6. **Le Lever de la Lune.** Mélodie . . . . . . *Ossian.*
7. **L'Attente.** Mélodie *V. Hugo.*
8. **Viens.** Duettino . —
9. **Le Pas d'Armes du Roi Jean.** Ballade —
10. **Soirée en Mer.** Mélodie —
11. **Extase.** Mélodie —
12. **La Cloche.** Mélodie *V. Hugo.*
13. **La Mort d'Ophélie.** Ballade . . . . . *E. Legouvé.*
14. **Souvenances.** Mélodie *Lemaire.*
15. **Clair de Lune.** Mélodie *Mendès.*
16. **L'Enlèvement.** Melodie *V. Hugo.*
17. **Le Matin.** Mélodie —
18. **Le Soir descend sur la Colline.** Barcarolle à 2 voix . —
19. **Tristesse.** Sonnet *Lemaire.*
20. **Vogue, Vogue la Galère.** Barcarolle avec Harmonium *ad libitum* . *Jean Aicard.*

Mélodies Persanes.

Poésies d'Armand Renaud.

1 **La Brise**. 2. **La Splendeur vide**. 3. **La Solitaire**. 4. **Sabre en main**. 5. **Au Cimetière**. 6. **Tournoiement**.

Mélodies et Duos séparés.

Alla riva del Tebro, Madrigal. Paroles italiennes.
L Attente. Mélodie. No. 1. S. ou Tr.
— No. 2 Mo-S. ou Bn.
Au Cimetière. Mélodie persane.
La Brise. Mélodie persane.
Canzonetta Toscana, paroles italiennes.
Chanson à boire du Vieux Temps. Mélodie.
Clair du Lune. Mélodie.
La Cloche. Mélodie. No. 1 en *ré b.* S. ou T.
— No 2 en *si*, C. ou B.
El Desdichado. Boléro, 2 voix égales. Par. franç. et esp.
Danse Macabre. Mélodie.
Dans les Coins bleus. Mélodie
Dans ton Coeur. Mélodie. No. 1, C ou B.
— No. 2, M-S. ou T.
L'Enlèvement. Mélodie. No. 1. S. ou T.
— No. 2. M-S. ou B.
Etoile du Matin. Mélodie.
Extase. Mélodie. No 1, C. ou B.
— No. 2, S. ou T.
La Feuille de Peuplier. Mélodie.
La Lever de la Lune. Mélodie.
La Madonna col Bambino, Paroles italiennes.
Le Matin. Mélodie.
La Mort d'Ophélie. Ballade.
Le Pas d'Armes du roi Jean, Ballade.
— No. 1. Pour Baryton.
— No. 2. Pour Basse.
- No. 3. Pour Ténor.
Pastorale. Duettino No. 1. Soprano et Baryton.
— No. 2. 2 voix égales.
Plainte. Mélodie.
Rêverie. Mélodie.
Sabre en main. Mélodie persane.
Le Soir descend sur la Colline. Barcarolle à 2 voix.
Soirée en Mer. Mélodie.
La Solitaire. Mélodie persane.
Sommeil des Fleurs. Mélodie.
Souvenances. Mélodie.
La Splendeur vide. Mélodie persane.
Tournoiement. Mélodie persane.
Tristesse. Sonnet.
Une Flûte invisible. Mélodie avec Flûte obligée.
Viens. Duettino.
Vogue, vogue la Galère. Barcarolle avec Harmonium (*ad lib.*).

Chœurs.

Calme des Nuits. 4 voix. S. C T. B., avec accompagnement de Piano, *ad libitum.* Partition.
Chanson d'Ancêtre. Baryton, solo et chœur d'hommes, avec accompagnement de Piano. Partition.
Parties de chœur.
— d'orchestre.
Chanson de Grand-Père. 2 voix de femmes, avec accompagnement de Piano. Partition.
Parties de chœur.
Parties d'orchestre.
Les Fleurs et les Arbres. 4 voix S. C. T. B., avec accompagnement de Piano, *ad libitum.* Partition.
Les Marins de Kermor. 4 voix d'hommes, sans accompagnement. Partition.
Chaque partie de voix.
Saltarelle. Chœur à 4 voix d'hommes sans acct. Partition. Chaque partie de chœur.
Sérénade d'Hiver. 4 voix d'hommes, sans accompagnement. Partition.
Chaque partie de voix.
Les Soldats de Gédéon. Double chœur, 4 voix d'hommes sans accompagnement. Partition.
Parties de chœur en français ou en allemand.
Les Titans. 4 voix d'hommes, sans acct. Partition.
Chaque partie de voix.

Musique religieuse.

Vingt Motets.

1. **O Salutaris**, en *mi bém.* majeur.
2. **O Salutaris**, en *la* majeur.
3. **Ave Maria**, en *fa* majeur.
4. **Ave Maria**, en *si bém.* majeur.
5. **Ave Maria**, en *la* majeur.
6. **Inviolata**, en *ré* majeur.
7. **Deus Abraham**, en *fa* majeur.
8. **O Salutaris**, en *mi* majeur.
9. **Ave Verum**, en *si* mineur à 2 voix égales.
10. **Ave Maria**, en *la* majeur à 2 voix égales.
11. **Sub tuum**, en *fa* mineur à 2 voix égales.
12. **Benedictus**, en *la* min. Duo pour sopr. et bar.
13. **O Salutaris**, en *si bém.* Trio pour sop., contr. et bar.
14. **O Salutaris**, en *la bém.* Trio pour sopr., contr. et bar.
15. **Tantum ergo**, en *mi bém.* à 3 voix égales et chœur *ad lib.*
16. **Ave Verum**, en *ré*, Quatuor pour 2 sopr. et 2 contr. (ou chœur).
17. **Ave Verum**, en *mi bém.* Quatuor p. sopr., contr., tén. et basse.
18. **Tantum ergo**, en *mi bém.* Chœur 2 sopr., 2 contr., 2 tén., 2 basses.
19. **Veni Creator**, en *ut* Chœur, 2 tén. et 2 basses.
20. **Tollite Hostias**, en *fa* Chœur, pour sopr., contr., tén. et basse.

Motets séparés.

Motets au Saint-Sacrement.

Ave verum, en *si* mineur, 2 voix égales.
Ave verum, en *ré*, quatuor, 2 sop. 2 cont.
Le même, avec accompagnement de Cor, obligé.
Ave verum, en *mi* bémol. Chœur, S. C. T. B.
O Salutaris, en *la*, solo de M-S. ou B.
O Salutaris, en *mi* bémol, solo de C. ou B.
Le même en *fa*, solo de M-S. ou B.
O Salutaris, en *mi* majeur, Duo, T. et B. ou S. et C.
O Salutaris, en *si* bémol, Trio, S. C. B.
O Salutaris, en *la* bémol, Trio, S. C. B.
Tantum ergo, en *mi* bémol, Trio, S. M-S. C.
Tantum ergo, en *mi* bémol, Chœur 2 S. 2 C. 2 T. 2 B.
Veni Creator, en *ut*, Chœur, 2 T., 2 B.

Motets à la Sainte Vierge.

Ave Maria, en *la* Solo de S. ou T.
Le même, en *sol.* Solo de M-S. ou B.
Ave Maria, en *mi.* Solo de M-S. ou B.
Ave Maria, en *sol.* Solo de M-S. ou B.
Le même, en *si* bémol. Solo de S. ou T.
Ave Maria, en la, Duo à deux voix égales.
Inviolata, en *ré.* Solo de C. ou B.
Le même en *fa.* Solo de M-S. ou B.
Sub tuum, en *fa* mineur, Duo, S. et C.

Motets divers.

Benedictus, Duo S. et B.
Deus Abraham, M-S. ou Bar.
Domine adjutor meus, M-S.
Pie Jesus. No. 1. Basse.
— No. 2. Tenor avec chœur *ad libitum.*



Charles François Gounod.

„Süß war die Melodie, bedeutungsvoll der Sinn.
Es war das Lied von einer Schäferin,
Die lange schon ein Feu'r, das keine Rast ihr gönnet,
Verbarg —, doch nun dem allgewalt'gen Drang
Nicht länger widersteht, und dem, der sie bezwang,
Erröthend ihre Pein und seinen Sieg bekennet.
Das Lied stand zwar im Buch; allein, so wie sie sang,
Singt keine, die nicht selbst in gleichen Flammen brennet." —

Wieland: „Oberon".

Zu besonders großem Danke haben uns die Franzosen weder hinsichtlich ihrer literarischen, noch auch ihrer musikalischen Erzeugnisse verpflichtet. Die nationale Eigenart ihrer Denk- und Empfindungsweise hallt in den Schöpfungen ihrer Meister wieder; sie steht im Widerspruch mit deutschem Fühlen. Das sanguinische Temperament, jene nervöse Sensibilität, das Schwärmen in sinnlich-fantastischen Regionen und die Sucht nach dem Pikanten, — Prickelnden beherrscht auch jene Werke, die, wie im Spiegel das Bild des Hineinschauenden, die charakteristische Eigenthümlichkeit der ganzen Nation deutlich wiedergeben. — Da nun auf solche Weise dieser Volks-Typus durch seine fest gezogenen Schranken uns Deutschen nie Etwas liefern würde, das uns voll befriedigt, müssen wir die grundsätzliche Abneigung bannen und unter den hervorragenden Meistern Frankreichs diejenigen zu wählen versuchen, welche sich unseren deutschen Kunst-Anschauungen am Ehesten anschließen. Es wird uns dies um so leichter werden, weil nur Wenige auf das engere Wahl-Programm gelangen und weil wir Deutsche — Dank unserem nüchternen Urtheile und seiner Sachlich-

keit! — vor unseren westlichen Nachbarn vor Allem den Vorzug beanspruchen können, daß wir Politik und Kunstkritik überall ängstlich auseinanderzuhalten bemüht sind.

Von denjenigen Tondichtern, welche augenblicklich in Frankreich an der Spitze der musikalischen Bewegung stehen, sind Gounod und Saint-Saëns fraglos die bedeutendsten (von Gouvy sehen wir aus bestimmten Gründen ab!). Sie beide repräsentiren bei völlig individueller Verschiedenheit jene nationalen Hauptzüge, deren wir bereits Oben gedachten; Gounod vertritt die weiche, schwärmerische und melodiöse Richtung, ist also mehr Klassiker, während Saint-Saëns der modernen Romantik sich zugewendet hat und das Pikante, Prickelnde, jenen eigenartig reizvollen Ausdruck in Rhythmik und Melodik bevorzugt. — Dem letztgenannten Tondichter, den wir rückhaltlos als den bedeutenderen bezeichnen, haben wir eine gesonderte Studie gewidmet; wir wenden uns daher sofort Gounod zu und wollen es versuchen, die biographischen Notizen dieses Essays mit den kritischen über die Werke des Meisters zu vereinigen.

Charles François Gounod wurde am 17. Juni 1818 in Paris geboren. Seine außergewöhnliche musikalische Befähigung, die bereits in früher Jugend zu Tage trat und nicht nur durch Schmeichler und zärtliche Tanten, sondern durch wirklich kompetente Größen bestätigt wurde, veranlaßte ihn, sich der Tonkunst zu widmen und zu diesem Zwecke nach erreichtem, statutarisch verlangtem Alter auf das Pariser Konservatorium überzusiedeln. Selbstredend ging diesem Schritte ein längerer Zeitraum des Privat-Unterrichts voraus. — Auf dem durch Cherubini und Berlioz hinlänglich bekannten, weltberühmten Institute traten ihm Zimmermann als Lehrer im Klavierspiel, Halévy, Le Sueur und Reicha als Lehrer im Tonsatz, Ferd. Paër als treuer Rathgeber in praktischen Fragen entgegen. Vor Allem scheint Gounod mit Zimmermann in nähere, — in freundschaftliche Beziehungen getreten zu sein; denn wir wissen aus dem Jahre 1847, daß sich Gounod mit einer Tochter dieses seines Lehrers verheirathete.

Bereits 1837 mit dem zweiten Preise belohnt, gelang es ihm im Jahre 1839 mit der Kantate „Fernand“ den ersten sog. Römischen Kompositions-Preis zu erringen, der es ihm ermöglichte, eine Studien- und Ausbildungsreise nach Italien vorzunehmen. Zunächst fesselte ihn Rom. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir dieses

Interesse für die italienische Hauptstadt in der ausgesprochenen Neigung Gounods für die Kirchenmusik suchen, die hier in unmittelbarer Nähe des Stuhles Petri, in der Metropole der klassischen katholischen Kirchenmusik reichliche Nahrung fand. Anfänglich hatte unser junger Komponist sein Domizil in der Villa Medici aufgeschlagen. Mit der wachsenden Begeisterung für den Katholizismus vertauschte er diesen Wohnsitz mit einem römischen Priester-Seminar, und nicht viel fehlte, so hätte er die Weihen genommen und sich ganz dem geistlichen Stande gewidmet. Was ihn daran hinderte, entzieht sich unserer Kenntniß. Vielleicht ist er sich noch im letzten Augenblicke darüber klar geworden, daß die Schwärmerei für den Ritus und die Musik der katholischen Kirche noch kein Talent zum Pfaffen bedinge. Jedenfalls sind dieser Zeitraum und die während desselben auf den Künstler einwirkenden Eindrücke maßgebend für seine nächste schöpferische Thätigkeit. Und das interessirt uns hier vornehmlich.

Als die von Paris aus subventionirten Studienjahre sich ihrem Ende zuneigten, begab sich Gounod noch auf einige Monate nach Wien und ließ hier (es war im Jahre 1843) von den während des römischen Aufenthalts entstandenen mannigfachen geistlichen Kompositionen ein Requiem und eine im Style Palestrina's geschriebene Vokalmesse aufführen.

Die nächsten sechs Jahre, in denen sich der Komponist in Paris aufhielt, sind ohne bemerkenswerthe Geschehnisse. Er hatte, seiner Neigung zur kirchlichen Richtung entsprechend, das Amt des Organisten und Kapellmeisters an der Kirche der Missions étrangères übernommen. Die Eindrücke, die er auf seinen Reisen empfangen, waren zu mannigfaltig, als daß er sie binnen Kurzem künstlerisch hätte verarbeiten und verwerthen können. Vor allen Dingen hatte Deutschland und seine Musik, in erster Reihe Carl Maria von Weber und Felix Mendelssohn-Bartholdy, einen unbeschreiblichen Eindruck auf ihn gemacht; bei seiner in sich gekehrten Natur bedurfte es geraumer Zeit, bis er sich über diese Vorgänge in seinem Innern und ihren Einfluß auf sein künftiges künstlerisches Wirken klar wurde. Und ohne Frage begegnen wir in den späteren Werken Gounods Zügen, welche die genannten, großen deutschen Vorbilder verrathen. Diese Ideale haben ihm aber nur genützt, — und das nicht nur in den Augen der Deutschen. Sie streifen seinen Tondichtungen jenen flatter-

haften Tand ab, mit welchem der Franzose gern zu bestechen sucht, und richteten sein Augenmerk auf den inneren Ausbau, auf den Kern.

Im Jahre 1849 ward in der Kirche St. Eustache zu Paris zum ersten Male eine große Hochamts-Messe Gounods aufgeführt. Mit ihr errang der Komponist seinen ersten eigentlichen Erfolg; seit jener Zeit datirt der Beginn seiner künstlerischen Bedeutung, seiner Größe. Kurze Zeit darauf wurden in London einige Kompositionen Gounod's zu Gehör gebracht und beifällig aufgenommen. Louis Viardot, der Mann der berühmten Sängerin Pauline Viardot-Garcia, widmete im Londoner „Athenäum" dem jungen Komponisten einen längeren Musikbericht, der mit außerordentlicher Begeisterung von den Werken desselben sprach und Gounod eine große Zukunft prognostizirte (wenigstens schreibt man das Essay allgemein der Autorschaft Viardots zu).

Am 16. April 1851 ging in der Pariser Großen Oper zum ersten Male Gounods: „Sappho" (Text von Em. Augier) in Szene und brachte dem Tondichter einen nennenswerthen Erfolg ein. Pauline Viardot-Garcia hatte durch ihren bedeutenden Einfluß bei der Intendantur der Großen Oper ihm die Pforten dieses Musentempels erschlossen. — Obwohl der Ruf der „Sappho" bis weit über die Grenzen Frankreichs drang und namentlich auch in Deutschland freudigen Wiederhall fand (Die „Rheinische Musik-Zeitung" [Bischof] brachte ein für Gounod verheißungsvolles Referat), so kann ihr Erfolg kein anhaltender genannt werden. Auch fehlte es Gounod keineswegs an gegnerischen Kritiken, und diese hoben nicht mit Unrecht hervor, daß der Komponist der „Sappho" die musikalisch-dramatischen Bühnen-Effekte noch nicht beherrsche, sowie durch Augier mit einem entsetzlich langweiligen Texte bedient sei (derselbe Vorwurf traf ihn später bei seiner Oper: „Faust et Marguerite"). Weiter tadelte man die Länge der Rezitative, die neuen musikalischen Formen, in denen sich Gounod ausgedrückt hatte. In letzterer Hinsicht theilt nun allerdings der Komponist das Schicksal manches seiner großen Glaubens-Genossen. Es ist naturgemäß und erklärlich, daß der Verkünder einer neuen Lehre von den zähen Anhängern des Althergebrachten angefeindet wird. Wir brauchen nicht an den großen, unsterblichen Bayreuther Meister zu denken, auch Mozart und Weber haben mit ähnlichen Vorurtheilen zu kämpfen gehabt. Sie aber werden bestehen

und ausgefochten werden, so lange es Streber giebt, welche die beschauliche Ruhe auf errungenem Besitze verabscheuen und ihrem Volke ein neues Ideal zu erschließen trachten. Möge die Kunst solcher Genies nie baar sein! —

Gounod war ein charakterfester Künstler. Die gegnerischen Anfeindungen konnten ihn weder beirren noch zu Konzessionen verleiten. Bereits im Juni 1852 erschien er im Théâtre français mit einem neuen Werke, den Chören zur Ponsard'schen Tragödie: „Ulysse“. Dieselben sind, ähnlich den „Antigone“-Chören Felix Mendelssohns, der antiken Lokalfärbung möglichst entsprechend komponirt (was dem Tondichter bei seiner Neigung für den Kirchenstyl nicht schwer fallen konnte) und sehr charakteristisch gehalten. Diesem Urtheile schließen sich selbst die Autoritäten der damaligen Zeit und Musikkenner an, welche in den Chören eine durch und durch gediegene Arbeit erblickten. Das beweist auch der Umstand, daß dieselben bis auf die Gegenwart in Konzertsälen zur Aufführung gelangen, während die Ponsard'sche Tragödie selbst längst verschollen ist.

Bis zu seinem „Faust“ hat Gounod noch mehrere Werke der Oeffentlichkeit übergeben, welche durch eine kurze Besprechung abgethan werden können. Im Jahre 1853 war die große fünfaktige Oper „Nonne sanglante“ fertig gestellt. Die Wiedergabe derselben in der Grande Opéra in Paris brachte geringe Anerkennung und keine Wiederholung. Eine Kantate, welche gelegentlich der Anwesenheit der Königin von England in Paris aufgeführt wurde, erwarb sich großen Beifall. Außer der Herausgabe und theilweise erfolgreichen Aufführung einiger Sinfonien (die jetzt fast verschollen sind), sowie anderer kleinerer Werke verzeichnen wir die Edition der komischen Oper: „Le médecin malgré lui.“ — Da man Gounod immer zum Vorwurf gemacht hatte, er bediene sich schlechter Textdichter, zog er einen einwandfreien Autor zu Rathe, — Molière. Die Oper, welche einige überaus graziöse Nummern aufweist, paßt jedoch in Rücksicht auf die derbe und an die Posse erinnernde drastische Komik der Handlung nicht zu Gounods Muse. 1858 im Théâtre lyrique, dem Hauptschauplatz von Gounods späteren Triumphen, aufgeführt, gefiel sie derartig, daß sie bis 1867 wiederholt und neueinstudirt wurde.

Unterdessen war Gounod Direktor der Pariser Normal-Gesangschule (Orphéon) geworden und hatte 1857 die Ernennung zum

Ritter der Ehrenlegion erhalten (später, im Jahre 1877, avancirte er zum Kommandeur der Ehrenlegion). Trotz des Mißkredits, in welchen der moderne Ordens- und Ritterschwindel in Frankreich derartige Auszeichnungen gebracht hat, muß bei Gounod diese Erhöhung als wohlverdienter Lohn für diejenigen Dienste angesehen werden, die er in künstlerischer Hinsicht seinem Vaterlande geleistet hat. —

Wir wenden uns demjenigen Werke unseres Tondichters zu, das seinen eigentlichen Ruhm begründete und weit, weit über die Grenzen seines engeren Vaterlandes trug, es ist seine fünfaktige Oper: „Faust et Marguerite“, in Deutschland unter dem Namen „Margarethe“ eingeführt; wir werden sie analog dem Namen ihres großen deutschen Vorbildes kurzweg „Faust“ nennen. Durch diese Tondichtung sind Gounods gesammte bisherige Schöpfungen mit einem Schlage in Schatten gestellt, er ist der populärste Komponist der Neuzeit geworden. Für ihn selbst bedeutet der Erfolg noch mehr. Kurz vorher als Direktor des „Orphéon de Paris“ in seiner Eigenschaft als Träger des Fortschritts im Chorgesang öffentlich belobt, entpuppte er sich mit seinem „Faust“ als der berufenste Opern-Komponist. Kein Kritiker trug Bedenken, ihn an die Spitze der modernen Opern-Dichter zu stellen, ihn als Erben der älteren nationalen Meister zu bezeichnen. Das Théâtre lyrique, an welchem „Faust“ am 19. März 1859 zum ersten Male aufgeführt wurde und das damals unter Carvalho's Direktion stand, datirt von diesem Tage seine Glanz-Epoche; Frau Miolan als Margarethe und Herr Michot als Faust begründeten mit der Oper ihren Ruf als gefeierte Künstler, — Gounod selbst seinen Weltruhm. Und doch sind die Erfolge des Werkes in Paris und in Frankreich überhaupt nichts gegen den Jubel, mit welchem man in Deutschland nach der Erst-Aufführung des „Faust“ im Februar 1861 zu Darmstadt die Oper begrüßte. Jedermann weiß, daß Gounods: „Margarethe“ ein Repertoirestück unserer Bühnen, selbst der kleinsten, geworden ist, daß jede neue Aufführung neuen Reiz ausübt, daß die süßen, sich einschmeichelnden Melodien überall Anklang finden und das dem Ernste huldigende deutsche Volk begeistern.

Wir müssen auf dieses Werk näher eingehen. Zunächst gilt eine kurze Besprechung dem Schlechten an der Oper, dem Texte, dessen Dichter J. Barbier und M. Carré sind. Wenn die Kritik sich gegen dieses Libretto mit aller Energie auflehnte und in ihm eine Ent-

weihung Goethe's sah, hat sie vollständig recht. Geißelte sie diese Schwäche auf's Schärfste, so kann nur derjenige etwas darin finden, der sein Vaterland und dessen Dichter so wenig liebt, daß er eine erbärmliche Entstellung des größten und erhabensten Werkes der Welt-Literatur mit stoischem Gleichmuthe geschehen läßt. Die Eigenmächtigkeit, mit welcher Barbier und Carré Goethe bearbeiteten, Handlungen willkürlich ausließen und einflickten, ganze dramatisch hochbedeutsame Expositionen umstießen und durch seichtes Machwerk ersetzten, ist unverzeihlich. Sie haben aus dem Goethe'schen „Faust" eine kurze Liebes-Affaire gemacht, die tiefen Sentenzen ausgemerzt und den mittelalterlichen Zauberflitter mit großer Geflissentlichkeit ausgenützt und in den Vordergrund gedrängt. Der erhabene Denker Faust ist zum ärgerlichen Greise erniedrigt, dessen ganzes Dichten und Trachten auf die Wiedererlangung der Jugend gerichtet ist, — damit er in derselben von Neuem das Leben genießen kann. Das Groteske und Pittoreske ist nach französischer Manier zur Sinnlichkeit, oft zur nackten Unsittlichkeit erniedrigt, kurz ein widerwärtiges Zerrbild, das die „leidenschaftliche teutonische Opposition" nicht oft genug auf's Unnachsichtigste angreifen konnte.

Anders gestaltet sich das Urtheil, wenn wir von der musikalischen Seite der Oper reden. Theilen wir auch nicht jene Ueberschwänglichkeit, mit welcher sentimentale und vor Allem jugendlich schwärmerische Seelen über das Werk urtheilen, so müssen wir doch neben den vielen Schwächen die großen Vorzüge anerkennen, welche die Komposition hoch über das Alltagsgut erheben. Und diese Vorzüge haben denn auch die mannigfachen literarischen Bedenken zu überwinden vermocht. — Gounod zeigt sich im „Faust" als sogenannter Eklektiker im edlen Sinne, versehen mit hoher musikalisch-dramatischer Begabung. Während er aus der französischen Literatur Auber und Halévy zu Mustern wählte, greift er hinsichtlich seiner deutschen Vorbilder von Weber bis auf Wagner. Leider, — leider hat ihm auch Meyerbeer als Ideal vorgeschwebt. Dieses Vorbild mag historisch gerechtfertigt sein; künstlerisch ist es sehr bedenklich. Man kennt aus der Besprechung des Wagner'schen „Rienzi" (s. Bd. I. der „Tondichter") unsere Ansicht über diesen Komponisten, dem unsere neudeutschen Meister völlig den Rücken zudrehen; wir können uns daher an dieser Stelle eine Wiederholung unseres Urtheils ersparen. —

Diese genannten fremden Elemente haben Gounod nicht so hoch beeinflußt, daß er seine Selbständigkeit verlor, sie haben sich vielmehr mit seiner künstlerischen Individualität auf's Glücklichste vereinigt, sodaß etwas Neues, Originelles daraus hervorging.

Bereits früher haben wir zu verschiedenen Malen Gounods Vorliebe für das Sentimentale, seine Meisterschaft in diesem Genre angedeutet; „Faust" liefert den besten Beweis hierfür. Unvergleichliche Töne der Zärtlichkeit und Sehnsucht stehen ihm in den Liebes-Szenen zwischen Faust und Gretchen zu Gebote, — der musikalische Ausdruck steigert sich hier bis zur Ueberschwänglichkeit, — bis zur idealen Sinnlichkeit, wenn man so reden darf. Und doch trotz aller Machtfülle, trotz der überwältigenden Schönheit einzelner Partien differirt die deutsche Vorstellung von dieser Liebe mit dem Ausdrucke des französischen Komponisten vollständig. Unser Gefühlsleben und seine Vorstellungen vermögen sich einen Faust und ein Gretchen nicht so zu denken, wie Gounod. Wir wollen über diesen Mangel hinwegsehen. Gänzlich versagt ist Gounod das Dämonische, das Erhabene, Große, das Titanenhafte im Ausdruck; in der höchsten Steigerung der Leidenschaftlichkeit verlassen ihn die Kräfte. Aber er ist ein geschickter, geschmeidiger Franzose; deshalb führt er uns da, wo er am Ende seines Könnens anlangt, — wo er fühlt, daß seine Fähigkeiten nicht ausreichen, durch eine elegante Wendung eines jener reizvollen musikalischen Bilder vor Augen, deren ganzer Meister er ist. „Er besitzt", wie Reißmann treffend sagt, „für die leicht erregte Empfindung und deren wechselnde Lichter einen bedeutenden Reichthum feiner und überzeugender Farben." — Sehr zu Statten kommt Gounod sein ausgezeichnetes Wissen, seine Kenntniß auf jedem Gebiete der Musik. Mit allen technischen Raffinements vertraut, gebietet er vollständig über das Orchester und über den Gesang und erhöht dadurch die dramatische Wirksamkeit des Stoffes; sein Melodien-Reichthum ist unerschöpflich. „Er giebt sich", fährt Reißmann fort, „stets mit voller Wärme seinem Gegenstande hin, und wenn sein Flug nach dem höchsten Aufschwung schnell ermattet, weiß seine Bildung und eine feine poetische Intelligenz wenigstens Passendes und Wirksames zu finden. Sein Streben ist, wo er nicht gerade absichtlich dem Tages-Geschmacke Konzessionen macht, immer redlich und auf Wahrheit des dramatischen Ausdrucks gerichtet, und Alles in

Allem hat seine Musik mehr innere Verwandtschaft mit der deutschen, als die irgend eines anderen Franzosen." — Diesem Urtheile schließen wir uns voll an. Der Gounod'sche „Faust" ist in Deutschland populär im edlen Sinne geworden; der Geschmack unserer Landsleute aber, deren Vaterland die größten Tondichter aller Zeiten seine Kinder nennt, darf für die Güte des Werkes das beste Zeugniß ablegen. Abgesehen von dem berühmten Walzer, der freilich schon unter die Rubrik der abgedroschenen Dinge gehört, haben Siebels Lied („Blümlein traut"), Margarethens Schmuck-Arie und Ballade („Es war ein König in Thule"), sowie Mephisto's Ständchen in Künstler- und Laienkreisen Eingang gefunden. —

Wenn wir bei der Besprechung von: „Faust et Marguerite" länger verweilten, so geschah dies mit Fleiß. Birgt doch das Werk des Dichters ganzes Können in sich und liefert so den besten Maßstab für seine Beurtheilung. Gounod scheint sich mit seinem „Faust" zunächst ausgeschrieben zu haben; wenigstens bedeuten die nächsten Jahre bis 1867 (bis zur Première von „Roméo et Juliette") einen Rückschritt. Unser Tondichter, von dem Erfolge der „Margarethe" berauscht, glaubte möglichst Viel in die Welt setzen zu müssen; mit dieser gesteigerten Produktion hielt aber die Qualität nicht gleichen Schritt. Fünf Opern erschienen bis zum Jahre 1866, ohne einen nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen. Zunächst war es die zweiaktige Oper: „La colombe", welche bei ihrer Erstaufführung in Baden-Baden einen schwachen Erfolg erzielte. Fast zu gleicher Zeit feierten „Philémon et Baucis" im Théâtre lyrique zu Paris ihre Première und machten ihres unbramatischen Textes wegen ein regelrechtes Fiasko, trotzdem letztere Oper nicht ohne Schönheiten ist.[1]) — Gounod wurde Spekulations-Komponist. Er schrieb nach den beiden Niederlagen, die für ihn auf die Triumphe seines „Faust" um so unangenehmer sein mußten, für die Pariser Große Oper

1) Dieser Mißerfolg ist dem Werke bis auf die Gegenwart ein treuer Begleiter geblieben. So lasen wir noch im Depeschentheil des „Berliner Tageblatts" unterm 25. Oktober 1889 folgende Drahtnachricht aus Frankfurt am Main: „Die Oper „Philemon und Baucis" von Gounod errang nur einen sehr mäßigen Erfolg. Die Musik ist mit Ausnahme weniger Nummern langweilig, der Text dürftig und öde. Gesanglich Gutes leisteten Frau Schroeder als Baucis, Herr Naval als Philemon."

„La reine de Saba“ (denselben Stoff hat auch Goldmark später in einer großen Oper verwerthet). Was die Theater-Maschinerie an Effekten, die Dekorations- und Kostümkunde an Pracht leisten konnten, war auf dieses Werk in verschwenderischer Fülle ausgegossen. Am 28. Februar 1862 erlebte dasselbe die Erstaufführung in Paris, welcher neun Wiederholungen folgten. Auch in Darmstadt ward die Oper deutsch unter des Komponisten eigener Leitung aufgeführt. Sie fiel durch. Und diesen neuen Mißerfolg verdankte Gounod seinen traurigen Librettisten, den Herren J. Barbier, M. Carré & Comp., welche bereits mit der Textlieferung zu „Faust“ bewiesen hatten, daß sie vor den albernsten Dingen, vor der pietätlosesten Willkür nicht zurückschrecken. Und doch ist „La reine de Saba“ vom musikgeschichtlichen Standpunkte aus ein bedeutsames Werk. In ihm bekennt sich Gounod unzweifelhaft zu Richard Wagners Fahne. Das, was sich in seiner späteren Oper „Roméo et Juliette“ klar und bewußt ausprägt, wird hier angedeutet. Das Ueberwiegen der Kantilene, das geistreiche Verwerthen und Durcharbeiten der Motive, das Hinneigen zur „unendlichen Melodie“ zeigt uns Gounod auf dem besten Wege, sich der neudeutschen Richtung anzuschließen. Und wie konnte das anders sein, wenn man gleich dem Reformator der deutschen Musik, dem genialen und unsterblichen Schöpfer des Tondrama's, von Weber und — von Meyerbeer ausgeht! — Am 19. März 1864 wurde im Théâtre lyrique die dreiaktige Oper „Mireille“, Gounods nächste Schöpfung aufgeführt. Obgleich der Komponist auch hier wieder einen Mißgriff in der Wahl des Textes (der Stoff ist der provençalischen Volkssage entlehnt!) zu verzeichnen hat, ward die Oper ihrer charakteristischen Musik wegen beifällig aufgenommen und hat vielfache Wiederholungen erlebt. Sie bedeutet eine merkliche Abweichung von der eingeschlagenen neudeutschen Richtung, zu der sich Gounod, wie bereits erwähnt, erst später voll bekennt. — Bis zum Erscheinen von „Romeo und Julia“ auf dem Théâtre lyrique hat Gounod noch zwei Werke edirt, 1865 die Musik zu Legouvé's Tragödie: „Les deux reines de France“, 1866 das kleinere Oratorium „Tobias.“ Um anticipando das letztere zunächst mit einigen Worten abzuthun, bemerken wir, daß dasselbe die bedeutendste von einer Anzahl kleinerer Arbeiten ist, die Gounod anscheinend zur Erholung von seiner angestrengten Thätigkeit auf dem Gebiete der Opern-Komposition

niederschrieb. „Tobias" wurde 1866 mit besten Orchester- und Gesangskräften zum ersten Male in London aufgeführt. — Was „Les deux reines de France" anlangt, so hatte Gounod mit diesem Werke, auf das er große Hoffnungen setzte, ein eigenartiges Mißgeschick. Was Verdi sein halbes Leben verbittert hat (wir erinnern vor Allem an „Il Ballo in marschera" und „Rigoletto") lernte Gounod in einem einzigen Falle kennen, — den Konflikt mit der Zensur, mit der hohen Polizei. Bei den Erwartungen, welche unser Meister gerade von dieser Musik hegte, mußte ihm das Verbot der Aufführung, das die Zensur mit politischen Gründen motivirte, erbittern. Der Komponist wandte sich mit recht pikanten und pikirten Briefen direkt an den Minister und forderte die polizeiliche Freigabe seines Werkes. Umsonst! — Tiefverstimmt und enttäuscht zog sich Gounod zurück. Die gescheiterte Hoffnung hatte ihm die Schaffenskraft für die Oper vor der Hand gelähmt. Er suchte Erholung in der Bagatelle und begann denjenigen Zeit-Abschnitt seiner künstlerischen Produktivität, als dessen bestes Werk wir vorhin bereits sein Oratorium: „Tobias" erwähnten. —

Nachdem Gounod 1866 an Clapissons Stelle zum Mitgliede der Pariser Akademie der Künste erwählt worden war, trat er, um sich zu erholen und auf andere Gedanken zu kommen, eine Reise nach Aegypten an Hier sammelte er neue Eindrücke, vergaß das Geschehene und kehrte mit der alten Lust am Schaffen nach Paris zurück, um sich der Komposition von „Roméo et Juliette" zu widmen. Der Shakespeare'sche Stoff war von Barbier und Carré, den alten Textlieferanten, zurechtgestutzt. Trotzdem Gounod der Unfähigkeit dieser Librettisten manches Fiasko verdankte, hat ihn eine räthselhafte Voreingenommenheit und Schwärmerei immer wieder zu diesen Leuten zurückkehren lassen. Am 27. April 1867 erschien „Romeo und Julia" auf der Bühne des Théâtre lyrique und erntete einen Erfolg, welcher dem des „Faust" nicht unähnlich war, — ein Erfolg, welcher gleich jenen des Jahres 1859 nicht auf Frankreich beschränkt blieb, sondern in Deutschland und England, ja selbst in St. Petersburg einen freudigen Wiederhall erweckte. — Es darf hierbei nicht übersehen werden, daß der Beifall des großen Publikums auch dem Sujet galt, das sich Gounod wählte. Wie im „Faust" eine allbekannte, auf den höchsten Höhen dichterischer Leistungsfähigkeit

stehende dramatische Handlung begrüßt wird, so übt die durch den britischen Dichter zur Unsterblichkeit erhobene Liebesmähr der Montagues und Capulets einen unwiderstehlichen Zauber auf alle Herzen aus. Das waren eben Stoffe, deren ewigen Reiz selbst nicht Barbier und Carré durch ihre textlichen Verunglimpfungen verwischen konnten. — Und wenn Gounod bessere Librettisten gehabt hätte, wenn er in der Auswahl seiner Texte vorsichtiger gewesen wäre, dann würde ihm die Kritik manche Niederlage erspart haben.

„Romeo und Julia" weist dieselben Vorzüge und dieselben Fehler auf, die wir bereits bei der Besprechung „Faust's" des Näheren erörterten. Die dramatische Gestaltungskraft, welche z. B. die Richard Wagner'sche Muse in solch' hohem Maße besitzt, mangelt der Gounod'schen, trotzdem ihr Komponist ohne jede Frage in den Bahnen dieses Meisters wandelt. Aber er ist der geschickte und geschmeidige Franzose geblieben, der da, wo dieser Mangel fühlbar an ihn herantritt, durch eine elegante Wendung, durch die Anbringung einer seiner formvollendeten, modulatorischen Melodien den Gedanken des Publikums eine andere Richtung giebt und sie, bald kosend, bald neckisch, wieder aussöhnt mit seiner eigenen Unfähigkeit. Einem Deutschen würde bei dem Ernste seiner Kunst-Auffassung und der Solidität seiner künstlerischen Grundsätze diese gewandte Täuschung unmöglich sein. — Und was für eine Fülle der Poesie liegt in dieser Gounod'schen Lyrik! Wie charakteristisch weiß er hier die Töne der Situation anzupassen! — Welch' sinnlich-übersinnliche Schwärmerei spricht aus diesen Partien! — Hier zeigt der Komponist, welch' ein künstlerisches Ideal ihn beseelt, wie er die Tonmalerei versteht. Es ist richtig, die Farben sind weiche, die Melodien sanft dahinfließende, das musikalische Bild hat keine festen, scharfen Konturen, wie sie wirkliche Dramatiker zeichnen; und dadurch wirkt er auf die Dauer abspannend und erschlaffend. Und doch weilt das Auge gern auf einem in weichen Farbentönen gehaltenen Idyll, doch vernimmt das Ohr gern jene berückenden, arkadischen Weisen, welche das Herz in einen wonnigen Traum wiegen, — weltentrückt und sinnberauscht.

Der deutsch-französische Krieg in den Jahren 1870/71 unterbrach Gounod's künstlerisches Wirken und Schaffen in Paris jäh; er zerstörte dem Komponisten manche Hoffnung und trieb ihn in das neutrale, friedliche Ausland, in dem er dann fünf Jahre (von 1870 bis

1875) verweilte. — Schon hatte die Direktion der Großen Oper, bewogen durch die Triumphe, welche „Faust et Marguerite“ und „Roméo et Juliette“ am Théâtre lyrique erlebt hatten, sich zur Aufführung der erstgenannten Oper entschlossen. Die Première sollte eine glänzende werden, für eine großartige Ausstattung war Sorge getragen. Da entbrannte der Krieg, alle Hoffnungen Gounods vernichtend. Der Tondichter begab sich nach London, um hier in ungestörter Muse weiter schaffen zu können. Trotzdem war seine produktive Thätigkeit eine sehr geringe. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir behaupten, daß auf den Patrioten die politischen Ereignisse in seinem Vaterlande lähmend einwirkten. Als der Krieg beendet war, widmete er seinem gedehmüthigten Vaterlande eine Trauer-Kantate (Lamentation), „Gallia“ betitelt, welche nicht nur in Paris, sondern auch im übrigen Frankreich eine warme Aufnahme fand.

Während des Aufenthaltes in London gründete er einen Gesang-Verein, der guten Ruf erlangt hat. An der Spitze desselben gab er in Alberts-Hall mehrere Aufführungen, welche sowohl hinsichtlich der Auswahl des Programms, wie auch der Durchführung allgemeine Bewunderung erregten. Im Sommer 1871 führte ihn eine Konzert- und Erholungsreise nach Belgien; er benutzte diesen Aufenthalt, um seine politischen Nachbarn in seine neusten Kompositionen einzuweihen.

Die letzte Schaffens-Periode Gounods von der Beendigung des deutsch-französischen Krieges bis auf die Gegenwart ist reich an Opuszahlen, arm an Triumphen. Wir wollen nicht behaupten, daß sich der Meister ausgeschrieben hat; jedenfalls haben „Faust“ und „Romeo und Julie“ die Anforderungen an seine Leistungsfähigkeit so hoch geschraubt, daß man das Minderwerthige aber immerhin Gute nicht mehr würdigte. — Im November 1873 feierte am Offenbach'schen Théâtre de la Gaîté zu Paris das Jules Barbier'sche Drama: „Jeanne d'Arc“ mit der Gounod'schen Musik seine Erst-Aufführung. Wir gönnen über dieses Werk der Reißmann'schen Kritik wieder das Wort, welche sich dabei äußert: „Gesuchte Einfachheit, die bis zur Aermlichkeit herabsinkt, Banalität, Formelwesen und böse Reminiscenzen, das sind die Eigenschaften, welche die Pariser Kritik dieser Partitur unter gleichzeitiger Anerkennung einiger weniger Licht-

blitze vorwirft, und der reichbegabte Meister hat alle Ursache, sich zu beeilen, um mit einem neuen glänzenden Werke zu zeigen (der Band 4 des Mendel-Reißmann'schen Lexikons erschien im Jahre 1874 und schließt mit der Besprechung der Musik zu: „Jeanne d'Arc"!), daß er im frommen grüblerischen Eifer nicht auf einen Abweg gerathen ist, der für seine ferneren Erfolge verhängnißvoll werden könnte." — Dieses Urtheil ist herb, aber ein Einblick in die Partitur belehrt uns, daß es nur zu wahr gesprochen ist. Gounod sinkt mit diesem Werke tief, tief herab und hat auch mit wenigen Ausnahmen bis zur Gegenwart nichts Bemerkenswerthes geleistet, — Nichts geschaffen, was auch nur annähernd mit seinen Meisterwerken verglichen werden kann. — Die auf Paris beschränkt gebliebene komische Oper: „Cinq Mars", die im Jahre 1877 erschien, ist bedeutungslos; die große Oper: „Polyeucte" (nach Corneille) ging im Jahre 1878 in der Hauptstadt an der Seine ohne irgend welchen nennenswerthen Erfolg in Szene. Dasselbe Schicksal theilt: „Irène", eine Zeitgenossin des: „Polyeucte." — Die letzte große Oper, welche im Jahre 1881 in Paris ihre Première erlebte, ist: „Le tribut de Zamora". Sie fand beifällige Aufnahme und zeigte endlich nach langer schöpferischer Ebbe, daß ihr Meister nicht ganz im Strudel der Banalität und Mache versunken sei. — Von den Kirchen-Kompositionen, die Gounod neuerdings herausgab, sind einige recht werthvoll und schön. Wir nennen die Oratorien: „Redemption" und „Mors et vita." Das erstere ward 1882 in England (später auch in Deutschland) aufgeführt, das letztere 1885 in England. — Von den kleineren Vokal-Kompositionen sei der „Marionetten-Trauermarsch" für großes Orchester hervorgehoben, eine allerliebste Spielerei, die beim großen Publikum stets Furore macht. So wenig künstlerischer Werth der Bearbeitung des ersten Präludiums aus Bach's „Wohltemperirtem Klavier" durch Gounod beizumessen ist, so hat sie doch zur Popularität des Komponisten nicht wenig beigetragen. — —

Während der Verabfassung dieses Essays bringt die „Post" die Nachricht, daß sich Gounod nach Rußland begeben wird, um in St. Petersburg und Moskau in je drei großen Konzerten seine Gesammtwerke aufzuführen. Wir fügen diese Neuigkeit den bisherigen biographischen Notizen über den Tondichter an.

Ehe wir uns dem Schlusse dieser Besprechung zuwenden, geben wir, unseren bisherigen Grundsätzen getreu, eine kurze Zusammenstellung der Hauptwerke Gounods.

a. Opern:

1. **„Sappho"**, Text von Em. Augier (Paris, Große Oper, 16. April 1861).
2. **„Ulysse"**, Tragödie von Ponsard mit Chören von Gounod (Paris, Théâtre français, Juni 1852).
3. **„Nonne sanglante"** (Paris, Große Oper, 1854).
4. **„Le medecin malgré lui"** nach Molière (Paris, Théâtre lyrique, 1858).
5. **„Faust et Marguerite"**, Text von J. Barbier und M. Carré (Paris, Théâtre lyrique, 19. März 1859).
6. **„La colombe"** (Baden-Baden, 1860).
7. **„Philémon et Baucis"** (Paris, Théâtre lyrique, 1860).
8. **„La reine de Saba"**, Text von J. Barbier und M. Carré (Paris, Théâtre lyrique, 28. Februar 1862).
9. **„Mireille"** (Paris, Théâtre lyrique, 19. März 1864).
10. **„Les deux reines de France"** (1865, Aufführung polizeilich verboten).
11. **„Roméo et Juliette"**, nach Shakespeare bearbeitet von J. Barbier und M. Carré (Paris, Théâtre lyrique, 27. April 1867).
12. **„Jeanne d'Arc"**, Trauerspiel von Barbier mit Musik von Gounod (Paris, Offenbach's Théâtre de la Gaîté, Nov. 1873).
13. **„Sardanapal"** } (angeblich vollendet, aber nicht ver-
14. **„Francesca di Rimini"** } öffentlicht).
15. **„Polyeucte"** nach Corneille (Paris 1878).
16. **„Cinq Mars"**, komische Oper (Paris 1877).
17. **„Irène"** (Paris 1878).
18. **„Le tribut de Zamora"**, große Oper (Paris 1881).

b. Größere und kleinere Gesangs-Werke (in sehr beschränkter Auswahl):

„Fernand", Kantate (Paris 1839, mit dem römischen Kompositionspreise bedacht).
„Requiem" } (Wien 1843).
„Vokalmesse" im Style Palestrina's } (Wien 1843).
„Hochamtsmesse" (Paris 1849, Kirche St. Eustache).
„Kantate" (Paris 1855).
„Tobias", Oratorium (London 1866).
„Gallia", Lamentation (Trauerkantate, Paris 1871).
„Redemption", Oratorium (London 1882).
„Mors et vita", Oratorium (London 1885).
Vier Männerchöre (Rolands Lied aus Gretrys: „Tell". — Jäger-Chor. — Der Ambos. — Weinlied und Schwertersang).
Messe solennelle pour Soli, Chœurs, Orchestre avec Orgue obligé.
Deuxième Messe pour les sociétés chorales à 4 voix d'hommes avec Orgue *ad libit.*
„Nazareth", a sacra Song f. Chor und Orch.
„Ave Maria" für Sopran } mit Pf., Harmonium ꝛc.
Serenade (berceuse) do. } mit Pf., Harmonium ꝛc.
„Hymne à St. Cécile" u. v. A. m.

Von seinen Lieder erwähnen wir das vielgesungene „Frühlingslied“. Nachzutragen wären außerdem noch, abgesehen von den ungenannten Messen, Hymnen und Kantaten, ein sechsstimmiges „Stabat mater“, drei Sinfonien, Märsche, kleinere Orchestersachen, Charakterstücke für Pianoforte und Sätze für Harmonium mit und ohne Begleitung.[2])

Man ersieht daraus, daß Gounod sein ganzes Leben fleißigem Schaffen und redlicher Arbeit gewidmet hat. Der Erfolg ist ihm nicht immer treu gewesen, trotzdem hat er sich zu dem emporgearbeitet, was wir in unseren Tagen der Oberflächlichkeit nicht hoch genug schätzen können, zu einem populären Komponisten in des Wortes bester Bedeutung. Den Grund für die nicht unwesentliche Verschiedenheit in der Beurtheilung seiner einzelnen Werke haben wir bereits zu enthüllen gesucht. Ein großer Theil derselben leidet unter einer gewissen Ungerechtigkeit der Kritik, welche die Komposition mit dem zu ihr benutzten dramatischen Stoffe verwechselt. Nur der Vorwurf schlechter Auswahl trifft den Tondichter. Wenn man nun zudem noch annimmt, daß Gounod vielleicht keine bessere Quelle zu Gebote stand, wenn man ferner seine angeborene Oberflächlichkeit als Franzose in Betracht zieht, so bleibt nur ein ganz Geringes für die abfällige Kritik übrig. Da, wo freilich nicht die schlechte Auswahl des Stoffes die Hauptschuld am Fiasko trägt, sondern die Tondichtung selbst schwach ist, wo sich Gounod bis zur Banalität im übelsten Sinne erniedrigt, giebt es selbst für die nachsichtigste Feder keine Entschuldigung.

Bei allen Vorzügen Gounod’scher Musik muß dieselbe doch mit großer Vorsicht geboten und entgegengenommen werden. Das Sentimentale, Weichliche, ja oft sogar das Sinnliche (allerdings in schönster Form dargeboten) wirkt nicht allein erschlaffend, sondern macht auch das Herz unempfänglich für jene Weisen, die das Charaktervolle und Dramatische mit edler Gefühlstiefe verbinden. Und das sind unsere deutschen Meisterwerke. Es liegt etwas ungemein Bestrickendes in jenen süßen Wohllauten, die, mit französischer Eleganz zugestutzt,

---

2) Augenblicklich (wir schreiben Ende März 1890) arbeitet Gounod, wie die „Post“ meldet, an einer neuen Oper, die 1892 unter der Leitung des Meisters zuerst in Amerika aufgeführt werden soll.

dargeboten werden und formvollendet sind. Und doch bergen sie das gefährlichste Gift für empfängliche Gemüther in sich. Wir haben deutsche Komponisten, welche tausend Mal mehr wiegen als Gounod, — Komponisten, die nicht halbe Künstler, einseitige Tondichter sind, wie jener. Behalte daher ein Jeder seine deutschen Meister, mögen sie der Klassizität oder der modernen Romantik angehören, im Auge! — Nur derjenige, welcher fest auf diesem Glaubens-Bekenntnisse fußt, schweife zu Gounod ab, um seinen Gefühlen eine angenehme Abwechselung zu bieten und am Schlusse mit einer Empfindung von Uebersättigung zu dem zurückzukehren, was vollkommen ist in jeder Hinsicht und daneben noch den Vorzug hat, deutsch zu sein.





Peter Iljitsch von Tschaikowsky
und die russische Musik.

„Introite, nam et heic Dii sunt.“
Gellius.

Als am 30. November 1889 das Rubinstein-Jubiläum in St. Petersburg mit allem Pompe gefeiert wurde, mit welchem der Beherrscher aller Reußen seine hervorragenden Landeskinder zu bedenken pflegt, brachten nicht nur die musikalischen Fachzeitschriften, sondern alle besseren und bedeutenderen Journale längere Artikel, in denen man den Ruhm des großen Jubilars besang. Diesen Besprechungen mischten sich Bemerkungen über die russische Musik unter, welche angeblich zur Information des Leserkreises dienen sollten. — Mit diesen allgemein gehaltenen Ausführungen beging man in gewisser Hinsicht einen Fehler. Denn Anton Rubinstein ist nicht seit 20 Jahren allein, wie die „Signale für die musikalische Welt“ in ihrem übrigens vorzüglich geschriebenen Festartikel betonten, sondern fast von Anfang seiner Künstler-Laufbahn an mit dem deutschen Kunstwesen und der deutschen Kunst-Auffassung eng verwachsen. An dieser Thatsache ändert die Wahl seiner (namentlich dramatischen) Stoffe nichts, ihre musikalische Verwerthung weist auf deutsche Vorbilder hin. Das in Rubinstein pulsirende fremde Element ist nicht das russische, es ist, wie wir bereits in Bd. I der „Tondichter“ gelegentlich der Besprechung dieses Meisters bemerkten, das orientalische.

Mögen nun auch in diesem Punkte unsere Publizisten gefehlt haben, — so lenkten sie doch das Augenmerk auf die russische Musik,

die ja bekanntlich, gleich der allgemeinen Kultur dieses riesigen Nachbarlandes mit seinen öden Steppen und endlosen Schneefeldern, sehr im Argen liegt. Bei der Betrachtung eines der modernsten Tondichter russisch-musikalischer Aera, wie Tschaikowsky ist, und bei dem spärlichen Zufluß publizistischer Ergüsse aus dem russischen Musikleben erscheint es geradezu als eine Nothwendigkeit, wenigstens mit einigen Worten dieses Kapitel zu streifen. Daß es sich hierbei nicht um ein Zurückgreifen auf die allerersten Erscheinungen in der russischen Musik-Literatur, welche in der geistlichen Musik ungefähr tausend Jahre zurückdatiren, handeln kann, bedarf keiner Betonung. Die weltliche Musik, welche in diesen Studien zunächst ihre Pflege findet und in Rußland durchaus modern ist, kann ausschließlich Berücksichtigung finden.

Peter dem Großen (1703—1725) verdanken wir die Anfänge der modernen Instrumental-Musik. Dieser Monarch gründete einen Fond, der zu vereinzelten Opern-Aufführungen verwendet wurde. Seinem Charakter entsprechend gab er der Blasmusik den Vorzug und berief, als er in Polen die dortigen Nationalweisen vernommen hatte, einen ganzen Chor von Dudelsack-Spielern an seinen Hof, selbst die Technik dieses „melodischen" Instrumentes erlernend. — Die Czarin Anna (1730—1740) war das Gegentheil Peters. Sie besaß ein feines musikalisches Gefühl und pflegte die Kunst, wo sie es konnte. Während Peter der Große ein ausgesprochener Feind aller französischen und italienischen Musik war, ließ Anna im Jahre 1737 die erste italienische Oper in St. Petersburg aufführen und erbaute am Něvskij-Prospekt ein hölzernes Opernhaus, das bekanntlich zwei Jahre später niederbrannte. — Kaiserin Elisabeth (1741—1762), eine noch größere Kunstfreundin, als ihre Vorgängerin Anna, ließ 1745 in der Isaakgasse, 1750 am linken Ufer der Neva zwei neue Theater-Gebäude errichten und berief 1755 eine italienische Opern-Gesellschaft nach St. Petersburg, bei welcher sich auch der berühmte Komponist Franzesko Araja befand. Dieser schrieb der Kaiserin zu Liebe die erste Oper in russischer Sprache unter dem Titel „Cefalo e Procris", welche Elisabeth zu den höchsten Lobesspenden veranlaßte. — Hermann Raupach, der 1756 zum kaiserlichen Hofkapellmeister ernannt wurde, machte es Araja nach und gab 1759 die Oper „Alceste" heraus, die jedoch keinen nationalen Charakter aufweist.

Trotz des hohen Interesses der Kaiserin Elisabeth für die Musik fand dieselbe doch erst unter Katharina II. (1762—1796) ihre volle Entwickelung. Alexander Sumarokov, der Direktor des russischen Hoftheaters, berief eine neue italienische Opern-Gesellschaft unter Kapellmeister Galuppi nach Petersburg, welche das Theater zu neuer Blüthe brachte; 1768 engagirte Katharina die weltberühmte Sängerin Katharina Gabrieli für das (allerdings nach damaligen Verhältnissen!) unglaublich hohe Gehalt von 5000 Rubel. — Um die fremdländischen Elemente durch einheimische Kräfte zu ersetzen, entsandte Katharina 1766 eine Anzahl russischer Musik-Talente in's Ausland zur künstlerischen Ausbildung, von denen namentlich Alexander Ablesimov (der Schöpfer des russischen Vaudevilles) und Tomaso Traetta (der Komponist der Oper: „L'Isola disabetata", „Ulympiade", „Antigone") sich auszeichnet haben. — 1772 entstand der berühmte Petersburger „Musikalische Klub", der sich aus den Vertretern der russischen Aristokratie zusammensetzte, ein Orchester von 50 Mitgliedern der Hofkapelle besaß und bereits 1790 über achthundert Mitglieder zählte. Der Klub engagirte bedeutende Virtuosen und Künstler, zahlte ihnen für einen Abend bis 200 Rubel und übte einen großen Einfluß auf die Musikpflege, namentlich beim russischen Adel, aus. — Unterdessen war als Kapellmeister der immer größere Berühmtheit erlangenden italienischen Opern-Gesellschaft in St. Petersburg 1776 Pasiello berufen worden, der bekanntlich ein außerordentlich fruchtbarer Komponist gewesen ist. Neben den zwei durch Elisabeth erbauten Opernhäusern hatte Katharina im Jahre 1784 durch den Architekten Quarenghi am rechten Ufer des Nikolaus-Kanals ein großes Hoftheater (für 3000 Zuschauer), 1785 am linken Ufer der Neva eine kaiserliche Theaterschule erbauen lassen, in welch' letzterer die speziell nationale Kunst anerzogen werden sollte. Als Kapellmeister wirkten der 1785 durch Katharina berufene Giuseppe Sarti (Oper „Armida"), sowie 1787 der berühmte Cimarosa. Im Jahre 1788 ließ die Kaiserin auf dem oberen Ende des Névskij-Prospekts ein einfaches, aber schönes rundes Theater bauen.

Man ersieht hieraus, welch' hohe Verdienste sich Katharina II. um die Pflege der Musik erworben hat, dabei namentlich die Entwickelung nationaler Kunst betonend. Ihr Nachfolger Paul (1796 bis 1801) hat während seiner kurzen Regierungszeit die italienische

und französische Oper bevorzugt und dieser Schwärmerei Unsummen geopfert. Er war zu träge, die in der Entwickelung befindliche nationale Kunst zu pflegen und verschrieb sich darum lieber fertige Waare aus dem Auslande.

Unter Alexander I. (1801—1825) hatte die Zarenstadt vier öffentliche Theater, ein russisches, ein deutsches, ein französisches und ein italienisches, welche einen jährlichen Kosten-Aufwand von 500,000 Rubel beanspruchten (allerdings gab der Zar aus seiner Privat-Schatulle nur 234,000 Rubel Beisteuer). Während Boieldieu als Kapellmeister an der französischen Oper, unterstützt von Pierre Rode, Jacque Lamare und J. Baillot seiner heimischen Kunst möglichste Verbreitung zu verschaffen strebte, wirkte Kapellmeister C. Cavos auf die Hebung der russisch-dramatischen Musik hinaus und komponirte, den Stoff nationalen Sagen entnehmend, vierzehn Opern („Ivan Susanin", „Die Trümmer von Babylon", „Der Feuervogel", „Der starke Elias", „Der unsichtbare Prinz", „Die drei Buckligen", „Die Herrschaft von zwölf Stunden", „Die Tochter der Donau", „Der Flüchtling", „Die Dichter", „Der Kosak", „Die vermeintlichen Unsichtbaren", „Neue Verlegenheiten" und „Die Liebespost"). — Die Instrumental-Musik erhielt durch die 1802 gebildete „Philharmonische Gesellschaft" eine besondere Pflege. Dieses Institut betonte den Kultus guter Orchester-Musik, bot den Mitgliedern Wittwen- und Waisen-Pension und zählte die bedeutendsten (politisch, künstlerisch wie finanziell) Leute zu den Seinigen. Das Orchester stand unter der Leitung von Paris; das Vermögen der Gesellschaft belief sich bereits im Jahre 1806 auf 20,000 Rubel. — Hierzu kam noch die von Alexej Ivanovič Rubinskij gegründete Schule zur Pflege des geistlichen Gesangs, welche eine hohe Berühmtheit erlangte. So war es denn erklärlich, daß sich die ersten Künstler und Virtuosen der Welt, wie Clementi, Field, Berger, Ferdinand Fränzel, Gertrude Mara, nach Petersburg hingezogen fühlten und dort enthusiastisch aufgenommen wurden. — An Stelle Boieldieu's trat 1808 Steibelt als Kapellmeister der französischen Oper, blieb in diesem Amte bis zu seinem Tode im Jahre 1823 und schrieb die Opern: „Cendrillon", „Sargino" und „Roméo et Julietta" für das Petersburger Hoftheater. — 1813 wurden die Dilettanten-Konzerte des Adels gegründet, welche zur Klärung und Hebung des Kunst-Geschmacks in den Aristokraten-Kreisen wesentlich

beitrugen und die Musik als einen integrirenden Bestandtheil der allgemeinen Bildung betrachtet wissen wollten. Die damals beliebtesten Komponisten waren J. Field, Charles Mayer, Hummel, Dussek, Rossini und Mozart. Beethoven stieß auf wenig Verständniß. Uebersetzungen des Boieldieu'schen „Rothkäppchen" und Weber'schen „Freischütz" wurden auf der russischen Bühne vorgeführt und die Haupt-Partien von ganz bedeutenden Sängern wiedergegeben. —

Von St. Petersburg siedelte die Kunst-Begeisterung zunächst nach Moskau über, wo 1821 die erste italienische Opern-Gesellschaft gastirte und 1822 die erste musikalische Zeitschrift: „Journal de Musique" erschien, in deren Beilagen einheimische Komponisten ihre Tondichtungen veröffentlichten. Auch eine Opernschule wurde gegründet.

Bei der internationalen Zusammensetzung der Lehrer und Leiter der russischen Musik-Institute war es nicht zu verwundern, wenn die nationale Oper nicht recht zur Geltung kam und das zu Tage Geförderte trotz mancher Schönheiten doch mehr ein mixtum compositum genannt werden mußte. Erst mit dem Jahre 1831 (der Aufführung von „Pan Tvěrdevskij") trat eine Aenderung ein. Die beiden Tondichter, welche eine vollständige Umwälzung im russischen Kompositionsleben hervorriefen, sich von jedem fremden Einfluß emanzipirten und unverfälscht national schrieben, waren Alexej Nikolojevice Věrstovskij in Moskau und Michael J. Glinka in St. Petersburg.

Věrstovskij, ein Schüler Field's, Steibelt's, Maurer's, Böhm's, Tarquinio's u. A. gab als 17jähriger Jüngling die erste russische, für Moskau geschriebene Oper: „Pan Tvěrdevskij" („Herr Tverdevsky") mit Libretto von Zagoskin heraus. Die Oper gefiel ungemein. Ihr folgten 1832: „Zwölf schlafende Jungfrauen", 1835: „Asskold's Grabmal" (Text von Zagoskin), 1839: „Sehnsucht nach der Familie" (Text von demselben), 1840: „Der offenbare Traum" (Text von Sachovskij), 1858: „Der Gromoboj", ferner: „Der Zauberer von Moskau" u. A. m. Diese Opern wurden ihrer großen Mehrzahl nach mit beispiellosem Jubel aufgenommen, — ein Entzücken, das an Verdi's Triumphe erinnerte. Man sang ihre Melodien auf der Straße, Věrstovskij wurde volksthümlich, weil er aus dem Volke herausschöpfte und durchaus national blieb; die Theater machten glänzende Einnahmen, „Gromoboj" blieb zehn Jahre lang Zugstück.

Auf dem Gebiete der dramatischen National-Musik trat Glinka auf und übergab im Jahre 1836 seine große lyrische Oper: „Das Leben für den Zar" der Oeffentlichkeit, die in demselben Jahre in Petersburg zum ersten Male aufgeführt wurde. — Glinka hat in diesem Werke die mangelnde Handlung „durch treffliche musikalische Schilderung und Charakterisirung des russischen und polnischen Elementes zu verdecken gewußt und den einzelnen handelnden Personen einen individuellen Charakter eingehaucht. Die schwermüthigen russischen National-Lieder und die ihnen stammverwandten feurigen und ritterlichen polnischen Gesänge boten Glinka eine dankbare Gelegenheit zu ihrer künstlichen Verarbeitung im Sinne der neueren Musik." — Die Oper wurde mit größtem Enthusiasmus aufgenommen und bis zum 27. September 1866 nicht weniger als 273 Mal aufgeführt. Noch bedeutender als: „Das Leben für den Zar" ist die 1842 über die Bretter in Petersburg gegangene Oper: „Rußland und Ludmila", welche in Melodik wie Rhythmik von rein slavischem Geiste durchweht ist.

Was Glinka erreichte, hat keiner nach ihm vermocht, obgleich eine große Anzahl von Tondichtern seine Spuren zu wandeln versuchten, unter ihnen auch Anton Rubinstein mit seinen Opern: „Dimitrij Donskij, der sibirische Jäger", „Nero", „Dämon", „Makkabäer", „Thomas der Narr", „Die Rache", ferner Alexej Lvov („Undine", „Bianca", „Ermo"), Baron von Fittingshof („Dämon" und „Mazeppa"), Kuj („W. Ratkliff" und „Kavkazshkij plennik"), Dütsch („Die Kroatin), Villebois („Natăsa"), Ptrujkij („Parăsa"), Dargomyžskij („Rusalka", „Das Bacchusfest", „Amalat Bey", „Rogdana", „Der steinerne Gast"), Artĕmovskij („Záporožec") Musorskij („Boris Godunov"), Rimskij-Korsakov („Pskovitanka") Cajkovskij [Tschaikowsky], („Opryčník"), Mich. de Sautis („Termak Thimotejev"), ꝛc. — Weshalb Rubinstein nicht unter die ureigentlich nationalen russischen Komponisten zu rechnen ist, wurde bereits einleitungsweise betont; seine angeblich nationalen Tondichtungen sind mehr oder minder Ueberarbeitungen russischer und polnischer National-Weisen, die also den Charakter des Ganzen fest bestimmen und vorschreiben. — Erwähnt sei hier noch der geistreiche Kritiker und Komponist Alexander Nikolajevic Sĕrov, dessen große Oper „Judith" bei ihrer Erst-Aufführung im Jahre 1863 einen wahren Beifallssturm entfesselte. Sein musikalischer Styl besteht in einer Vereinigung zwischen Glinka'scher

slavischer Schreibweise und neudeutschem Opernstyle, wie ihn Richard Wagner zur vollen Blüthe brachte (Serov stand mit Franz Liszt in einem innigen Freundschafts-Verhältnisse, mit Richard Wagner verkehrte er ebenfalls intim). Die zweite Oper dieses talentvollen Tondichters „Rogněda“ erzielte in Petersburg einen ebenso glänzenden Erfolg; dasselbe gilt von „Taras Balba“ und „Ne tak zivi tak chotečaja“ (Text von Ostrovskij).

In der Neuzeit haben sich hervorgethan Sokalskij mit der 1867 erschienenen Oper „Die Mainacht“ (nach Gogol), Kasperov mit der Oper „Der Sturm“ (Text von Ostrovskij), Čajkovskij (Tschaikowsky) mit dem Werke „Der Herzog“, dessen Ballet-Einlagen in den Konzerten von Petersburg große Sensation erregten. Auch Eduard Nápravnik mit seiner in russischem Nationalgeiste geschriebenen Oper „Nižegorodci“ (Die Einwohner von Nižegorod) errang einen glänzenden Erfolg.

Es würde zu weit führen, wollte man die Entwickelung der Musik in Rußland innerhalb der letzten Jahrzehnte ausführlich besprechen und vor Allem auf den Ausbau und die Pflege der Instrumental-Musik eingehen. Nicht in Petersburg allein, sondern auch in Moskau, Kiew, Charkow, Reval, Odessa u. a. Orten wuchs das Interesse für die Kunst, und in erster Reihe verdankt Rußland wohl seinem kunstliebenden Kaiser Alexander II. den großen Aufschwung, den es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahm. Immerhin muß das Zarenreich im Verhältniß zu Frankreich und Italien, namentlich aber im Verhältniß zu Deutschland hinsichtlich seines musikalischen Fortschrittes als im Entwickelungs-Stadium befindlich bezeichnet werden. Die Betonung der dramatischen Musik in dem kurzen geschichtlichen Ueberblick ergiebt sich aus dem in Rußland deutlich wahrnehmbaren Bestreben, gerade die dramatische National-Musik zu fördern und es darf außer dem Bereiche jeden Zweifels liegen, daß es gelingen wird, auf den durch Glinka geschaffenen Grundlagen den slavischen Opernstyl weiter auszubauen und zu entwickeln. —

Einer derjenigen russischen Komponisten, welche in neuerer Zeit viel von sich reden gemacht haben und durch eine besondere Fruchtbarkeit hervortreten, ist Peter Iljič Čajkovskij, oder wie wir ihn unter Uebertragung seines Namens in's Deutsche kurzweg schreiben, Peter von Tschaikowsky, der Kaiserlich russische Staatsrath, Ritter des

St. Wladimir-Ordens und frühere Professor am Konservatorium zu Moskau (als Opern-Komponist ist Tschaikowsky bereits im historischen Ueberblicke erwähnt worden). —

Tschaikowsky wurde am 25. Dezember 1840 im Gouvernement Wjatka im Ural-Gebirge geboren, wo sein Vater Bergwerks-Besitzer war. Sein musikalisches Talent zeigte sich außerordentlich früh, bereits im fünften Lebensjahre, wo eine Musik-Lehrerin den Knaben in die Elementar-Kenntnisse der Musik, speziell des Klavierspiels einführte. Die eigenartige Erscheinung, die wir bei Richard Wagner, Dr. Rob. Franz u. A. beobachten konnten, daß nämlich die Begeisterung für die Kunst unter dem Drucke einer Gegenströmung wächst und groß wird, zeigt sich auch bei Tschaikowsky. Etwas Absonderliches ist ja dieses Vorkommniß nicht, — auch nicht der Umstand, daß gerade diejenigen Leute, welche ihre Lieblings-Neigung unter den schwierigsten Verhältnissen groß ziehen, — unter direktem Verbote pflegen, bedeutende Künstler werden. Es gehören eben hierzu Talente mit einem bereits in jugendlichem Alter scharf ausgeprägten Charakter, der sich in jener der pueritia ureignen hartnäckigen Opposition kundgiebt. Diese Opposition läßt nach den alten adamitischen Erfahrungen das um so begehrenswerther erscheinen, was verboten ist. —

Der Feuereifer, mit welchem sich der Knabe auf das Studium des Klavierspiels warf, trug bald Früchte. Zunächst verlieh er ihm eine ziemlich große technische Fertigkeit, welche sich an alle Neu-Erscheinungen auf dem Gebiete der Salon-Komposition wagte (sein Lieblingsstück „Le Fou“ von Kalkbrenner). Hiermit nicht zufrieden und schon als Kind von dem Wunsche beseelt, nicht nur mechanisch von Noten abzuspielen, sondern auch in gewisser Hinsicht produktiv thätig zu sein, legte er sich auf die musikalische Improvisation. Die Dämmer- und Plauderstunden im engsten Familienkreise verwendete er dazu, um die von ihm gespielten Melodien in freier Bearbeitung, wie sie ihm der Augenblick eingab, vorzutragen und mit eigenen musikalischen Gedanken zu verweben, — der erste Schritt zu seinem späteren Berufe als Komponist.

Als Tschaikowsky zehn Jahre zählte, schickten ihn seine Eltern nach Petersburg auf die Rechtsschule, um einen Beamten aus ihm zu machen. So wollte es der Vater. Denn das genannte Institut, welches nur Kinder aus adeligen Familien aufnahm, brachte denjenigen,

die es einmal aufgenommen hatte, eine schnelle und meist glänzende Laufbahn. Und diese Aussichten mochten wohl auch die Eltern derartig verblenden, daß sie das gewaltsam durchbrechende, offenkundige Talent des Knaben übersahen und ihm einen anderen Beruf aufzwangen.

Auf der Petersburger Rechtsschule fand Tschaikowsky einen ganz unbedeutenden Musiklehrer, der die Kunst nur pro forma betrieb und den Knaben in keiner Weise fördern konnte. Er galt als einmal nothwendiges Appendix der Anstalt, dem keine weitere Bedeutung beigelegt wurde. Die Stunden für die musikalische Ausbildung waren kärglich bemessen und während dieser knappen Zeit theilten sich die Zöglinge des ganzen Instituts in ein Musikzimmer und ein Instrument. Tschaikowsky kam sichtlich mehr und mehr zurück. — Kehrte er dann während der Ferien in seine Heimath und sein Elternhaus zurück, so fand er erst recht keine Anregung mehr. Man kannte die Neigung des Knaben und befürchtete, durch irgend welche Anerkennung dieselbe noch mehr zu nähren, dadurch den eigentlichen Beruf gefährdend. So verhielt man sich kühl und begegnete der begeisterten Schwärmerei des Knaben mit den Worten: „Deine Musik ist eine unentbehrliche Spielerei, die nie störend in den eigentlichen Beruf eingreifen darf.“ —

In diesen Zuständen trat eine vollständige Wandlung ein durch die Bekanntschaft Tschaikowsky's mit dem italienischen Gesanglehrer Piccioli. Inwiefern dieser Verkehr auf den sechszehnjährigen Jüngling nachtheilig gewirkt hat, bedarf für denjenigen, welcher den gefährlichen Einfluß des temperamentvollen Südländers auf das nordische Phlegma kennt, kaum einer Erwähnung. Wo sich Gegensätze von solch' himmelweiter Verschiedenheit berühren, muß eine Abschleifung nach der einen Seite hin stattfinden. Daß der feurige Italiener, dem nicht nur sein nationales Temperament, sondern auch musikalische Kunstfertigkeit zur Seite stand, den sechszehnjährigen Tschaikowsky in Fesseln schlug, war vorauszusehen. Daß dieser Piccioli sich als Italianissimo die erdenklichste Mühe gab, das jugendliche Talent für die Bewunderung seiner Komponisten zu gewinnen, war ebenso natürlich. Tschaikowsky, der nach sechsjähriger qualvoller musikalischer Oede endlich wieder seiner Lieblings-Neigung obliegen durfte, warf sich mit vollem Entzücken dem neuen Lehrer an die Brust und ließ sich

die Begeisterung für die italienischen, die Abneigung gegen die deutschen Meister einflößen. Was waren Leute wie Beethoven und Mozart gegen einen Verdi, Bellini, Donizetti und Rossini! — Ganz ehrenwerthe Musikanten, aber langweilig zum Sterben! — Geflissentlich ging er einer Beethoven'schen Sinfonie, einer Mozart'schen Oper aus dem Wege, wenn er dafür ein seichtes, italienisches Klingelstückchen hören konnte. Hat auch Tschaikowsky diese Ansichten bald geändert, sich verzückt in das Studium der unsterblichen deutschen Meister vertieft und seine Schwärmerei für Italiens Tondichter in die Rubrik der Jugend-Thorheiten verwiesen, — es ist dennoch ein gewisses Etwas von dieser durch Piccioli eingeflößten Neigung geblieben, das sich namentlich in seinen ersten Kompositionen scharf ausprägt und von versöhnlich gestimmten Kritikern mit dem Ausdruck „Melodienfülle" oder „gefällige Melodik" belegt wird.

Anderseits hatte sein Verkehr mit dem Italiener den großen Nutzen, daß er ihn mit der Musik wieder in direkte Fühlung brachte und ihm diejenige Anregung verlieh, deren er bedurfte, um die Vergangenheit der letzten sechs Jahre zu überwinden und auf seinem eigentlichen Felde vorwärts zu bringen.

Selbstverständlich konnte diese Veränderung dem Vater nicht verborgen bleiben. Nach langem Hin- und Her-Ueberlegen sah er endlich ein, daß ein Beibehalten der bisherigen Erziehungs-Methode gerade das Gegentheil seiner Pläne bezwecken würde. Er schrieb daher an den ausgezeichneten in St. Petersburg lebenden Klavierlehrer Rudolph Kündinger aus Nürnberg und bat ihn, seinen Sohn Peter in den Unterricht zu nehmen. Kündinger erfüllte diesen Wunsch und Tschaikowsky pilgerte nun allsonntäglich anstatt zu Piccioli, zu seinem neuen Lehrer, der es für eine seiner ersten Aufgaben hielt, den Jüngling von der verderblichen Schwärmerei für die italienische Schule abzubringen. Er führte ihn in Deutschlands unsterbliche Meister ein.

Obgleich Tschaikowsky sich bereits mit dieser neuen Lehrmethode einigermaßen befreundet hatte, vermochte ihn Kündinger nur mit Mühe zu einem Besuche des Mozart'schen „Don Juan" zu bewegen. Unter sehr niedrig gestellten Erwartungen betrat er das Theater und nahm Platz. Als die mächtigen Akkorde der Ouvertüre durch den stillen Raum brausten, ward es ihm so wundersam in seiner Brust; ein

Gefühl, das er bei Bellini, Verdi und Donizetti nie gehabt, durchbebte ihn. Am Schlusse der Oper war er unfähig, sich von seinem Platze zu erheben. Das Gehörte kam ihm wie eine Offenbarung aus einer anderen Welt vor. Erst allmählich trat er aus dem „Himmel" wieder in die „Welt der nüchternen Wirklichkeit." Der Umschwung in seinem Innern hatte sich beinahe momentan vollzogen. Was wollte gegen diese Wunderklänge die banale italienische Melodik sagen! Tag und Nacht verfolgten ihn jene Mozart'schen Weisen, ihn ganz in ihren Zauber verstrickend. Der Klavier-Auszug zu „Don Juan" kam nicht mehr aus seinen Händen. Wieder und immer wieder spielte er denselben durch, des Nachts las er die magischen Notenzeichen, die ihm eine Welt des Entzückens erschlossen. So vertauschte Tschaikowsky das italienische Ideal mit dem deutschen; er hat es bis zur Gegenwart hochgehalten, wenngleich es ihm in praxi nicht leicht geworden ist, den italienischen Einfluß zu leugnen.

Im 18. Lebensjahre hatte Tschaikowsky seine Studien mit Absolvirung des ersten Kursus der Kaiserlichen Schule abgeschlossen und trat als Untersekretair in das Justiz-Ministerium. Seine neue Stellung brachte ihn in Beziehungen zur Elite der St. Petersburger Aristokratie und sorgte für Zerstreuungen der mannigfaltigsten Art, denen er sich mit Maaß hingab. Er spielte, gab in theatralischen Privat-Aufführungen den Bonvivant, war liebenswürdiger Unterhalter, galanter Ritter, vortrefflicher Tänzer, kurz einer jener Helden, welchen das gesellschaftliche Bedürfniß als unentbehrlich hinstellt und den die Franzosen einen maître de plaisir nennen. Nirgends durfte er fehlen, die Familien, in welche er sich eingeführt hatte, waren stolz auf seinen Besitz.

In musikalischer Hinsicht war Tschaikowsky auf seinem Mozart-Standpunkt stehen geblieben. Er spielte den „Don Juan" nach wie vor mit derselben Leidenschaftlichkeit und pflegte für die Kreise, in denen er auftrat, die Salon-Musik. Auch Beethoven hatte er kennen gelernt. Die Werke dieses Meisters übten einen eigenartigen Einfluß auf ihn aus; sie stimmten ihn sentimental und reizten den Jüngling zum eigenen Schaffen. Diesem Triebe aber vermochte er nicht nachzugeben, so sehr er auch das Verlangen empfand. Seine musikalischen Fähigkeiten überschritten nicht diejenigen eines veranlagten Dilettanten. Zum eigenen Schaffen fehlten ihm die positiven Kenntnisse, wie sie Harmonie-,

Kompositions- und Instrumentations-Lehre umfassen. Seine Werke würden daher vor dem Forum einer strengeren Kritik nicht haben bestehen können; etwas Unfertiges oder auch nur Mittelmäßiges zu geben, davon hielt ihn sein Idealismus und sein Rechtlichkeits-Gefühl ab. Das sah er Alles ein und in dieser klaren Selbsterkenntniß fühlte er sich mehr und mehr vereinsamt und tief unglücklich. Hierzu kam noch das schablonenmäßige Einerlei seines Berufs, das ihn mehr und mehr abstieß. Die Beamten-Laufbahn, zu welcher er sich die erforderlichen Fähigkeiten und Kenntnisse erworben hatte, füllte ihn nicht aus; für die Künstlerkarrière, nach welcher er in nie versiegendem Durste lechzte, fehlten ihm die nöthigen positiven Grundlagen. — Im Bewußtsein seiner Unfähigkeit, aus diesem Zwiespalt im Innern einen befriedigenden Ausweg zu finden, wurde er menschenscheu, mißmuthig, mied die Geselligkeit und krankte an dem Gefühl der inneren Leere und geistigen Abspannung.

Aus diesen Wehen des jugendlichen Problema's riß ihn die Bekanntschaft mit einem Offizier der St. Petersburger Garde-Husaren, welcher ein begeisterter Musik-Enthusiast war und im Konservatorium der russischen Hauptstadt an den für Dilettanten eingerichteten Kursen in der Musik-Theorie theilnahm. Dieser Offizier, der bald ein theurer Freund unseres Meisters wurde, hörte Tschaikowsky eines Tags über ein Thema improvisiren. Sein Erstaunen kannte keine Grenzen; er führte den genialen Freund zu Zaremba, den Schüler von Marx, der damals in Petersburg lebte, 1862 durch Anton Rubinstein als Lehrer an das neugegründete Konservatorium in St. Petersburg berufen wurde und von 1867—1871 selbst als Direktor dieses Institut leitete. Zaremba hörte Tschaikowsky an, nahm ihn sofort in den Kreis seiner Schüler auf und rieth ihm, bei seiner großen musikalischen Befähigung ernstlich, den Staatsdienst aufzugeben und sich ganz dem Studium der Kunst zu widmen. Als der Meister im Jahre 1862 dem Rufe Rubinsteins an das Petersburger Konservatorium folgte, ließ sich Tschaikowsky im Alter von 22 Jahren als Schüler des Instituts aufnehmen.

Die hieraus entstehende Zwitterstellung eines Untersekretairs im russischen Justiz-Ministerium und Schülers des St. Petersburger Konservatoriums war auf die Dauer der Zeit unhaltbar. Obgleich die Durchführung seines Planes, Musiker zu werden, nicht nur den

innersten Wünschen Tschaikowsky's entsprach, sondern auch durch Zaremba und Rubinstein auf's Lebhafteste unterstützt wurde, veranlaßte ihn doch auf der anderen Seite der Gedanke an seinen Vater zu ernster Erwägung. Er gab einen Beruf auf, welcher dem Vater Tausende gekostet, ihn mit den höchsten Erwartungen erfüllt hatte und gleichsam zur unabänderlichen Thatsache geworden war. Nach langem Schwanken beichtete der Sohn in einem langen Briefe seine inneren Konflikte, seine von Jugend an heiß auf ihn eindringenden Wünsche und bat um die Erlaubniß, sich der Kunst widmen zu dürfen. Bald hielt er die Antwort des Vaters in der Hand: „Er sei alt genug, um sich über seinen Lebenszweck und Lebensberuf im Klaren zu sein. Glaube er, daß ihn die Musik dauernd zu fesseln vermöge, so solle er in Gottes Namen seinen Abschied beim Ministerium einreichen." —

Frei von jeder lästigen Fessel warf sich der mit einem Male aus dem inneren Dilemma herausgerissene Jüngling der geliebten Kunst in die Arme. Bei Anton Rubinstein genoß er Unterricht in der Instrumentations-Lehre, Zaremba unterwies ihn im Generalbaß und Kontrapunkt. Vor Allem war es Anton Rubinstein, dessen Lehrmethode auf Tschaikowsky den nachhaltigsten Einfluß ausübte. Selbst damals schon ein weltberühmter Mann, der sich aus der innigsten Liebe zum Klassizismus in der Musik herausgebildet hatte, suchte er diese verwandten Züge bei seinem Schüler auf und knüpfte an dieselben, gleichsam sein eigenes Leben rekapitulirend, die neue Lehre. Einmal diese Art des Verkehrs, sodann der Reiz, den geniale Leute auf Streber auszuüben pflegen, und endlich die verehrungswürdige Herzensgüte, mit welcher Rubinstein alle seine Getreuen behandelte, verfehlten ihre Wirkung auf Tschaikowsky nicht. Nach dreijährigem eifrigem Studium verließ er im Jahre 1866 als junger Meister das Petersburger Konservatorium.

Unterdessen hatten sich daheim mannigfache Unglücksfälle ereignet. Tschaikowky's Vater hatte sein ganzes Vermögen verloren und außerdem in Rücksicht auf sein hohes Alter den Staatsdienst verlassen müssen. Er gab daher seine Wohnung im Gouvernement Wjatka auf und siedelte zu seiner im fernen Sibirien verheiratheten Tochter über. Der junge Tschaikowsky sah sich durch diese Schicksalsschläge nicht nur als guter Sohn seelisch schwer verletzt, sondern auch materiell

schwer geschädigt. Die nothwendigen Unterstützungs-Gelder liefen nicht mehr ein und bittere Noth stellte sich ein. Als daher im selben Jahre, in welchem er das Konservatorium verlassen sollte, Nikolaus Rubinstein mit der Frage an ihn herantrat, ob er an der neugegründeten Moskauer Musikschule eine Stellung als Lehrer der Komposition annehmen wolle, willigte Tschaikowsky mit Freuden ein und vertauschte seinen bisherigen Wohnsitz St. Petersburg mit Moskau. Nikolaus Rubinstein nahm sich in wirklich hochherziger Weise des durch die Noth reduzirten, neuen Lehrers an, miethete ihm eine Wohnung und sorgte für Kleidung und sonstige Bedürfnisse; so konnte es denn nicht ausbleiben, daß die Beiden bald durch das Band innigster Freundschaft aneinandergekettet waren.

Trotzdem war diese Stellung nur ein Interimistikum, wennschon dasselbe zehn Jahre dauerte. Sie gab ihm ein festes Brod, legte den Grundstein zu seiner Meisterschaft als Komponist und enthob ihn der finanziellen Sorgen, die sich mit freier Entfaltung des Genies nur selten vereinbaren lassen. Jetzt, wo Tschaikowsky die erforderlichen theoretischen Kenntnisse zur Seite standen, trieb ihn ein unwiderstehlicher Drang zum eigenen Schaffen. Daheim in seinen vier Wänden mochte er am Liebsten weilen und seine Gedanken niederschreiben. Jene Unterrichtstunden im Konservatorium, deren er täglich gewissenhaft sechs ertheilte, waren ihm zuwider, weil sie ihn in seinem freien Fluge hemmten. Und dennoch bedeuteten die zehn Jahre bei Nikolaus Rubinstein für ihn einen unschätzbaren Vortheil. Denn Alles, was er schrieb, — eine übrigens nicht im Druck erschienene F-dur-Ouvertüre ist sein erstes Opus! — wurde von Rubinstein in den Konzerten der Kaiserlichen Musik-Gesellschaft aufgeführt. Das brachte ihm zweierlei Nutzen: Einmal wurde die Welt mit seinen Werken bekannt gemacht; — dann hatte er auch treffliche Gelegenheit, seine Kompositionen da zu verbessern, wo er Lücken entdeckte. Er konnte die Total-Wirkung selbst mit anhören und Alles ihm nicht Passende herausmerzen.

In den feinen Kreisen nicht nur Moskau's, sondern überhaupt des ganzen Zarenreichs besteht die Unsitte, dem fröhlichen Mahle und weingefüllten Pokale mehr zuzusprechen, als mitunter ein gesunder Körper auszuhalten vermag. Tschaikowsky, dem unterdessen sein Stundengeben am Moskauer Konservatorium zur fluchwürdigen Noth-

wendigkeit geworden war, gab sich in den Freistunden den kulinarischen Genüssen im Kreise treuer Freunde hin. Das hielten seine ohnehin stark angegriffenen Nerven nicht aus. So warf ihn 1877 ein schweres Leiden auf das Krankenbett, das ihn nöthigte, seine Thätigkeit am Institut vorläufig einzustellen. Als er endlich nach langem Siechthum wieder gesundete, hatte sich seine Abneigung vor dem „Schulmeister-Amte" noch vergrößert. Er trat daher, um dieser inneren Unzufriedenheit ein Ende zu machen, von seiner bisherigen Thätigkeit definitiv zurück.

Jetzt brauchte er sein Leben nicht mehr zwischen Unterricht und Schaffen zu theilen, er konnte ganz seiner Lieblings-Beschäftigung, der Komposition leben, bald bei Moskau auf dem Lande, bald im südlichen Rußland, auch in Italien. Er besucht, je mehr seine Werke in Deutschland volksthümlich geworden sind, auch unser Vaterland als Gast von Konzert-Vereinen. Die Früchte dieser uneingeschränkten Schaffens-Thätigkeit sind denn zu einem über siebenzig Opus aufweisenden Repertoire angewachsen, auf das wir später zurückkommen.

Erst seit neuster Zeit (seit dem Jahre 1886) hat sich Tschaikowsky auch als Dirigent versucht, und dies mit großem Glücke. Ein unlängst in einer deutschen Musik-Zeitung erschienener längerer Aufsatz über den Meister erzählt hierüber folgende nicht uninteressante Anekdote: „Wer vor noch fünf Jahren behauptet hätte, daß Tschaikowsky Unrecht daran thue, seine Werke nicht selber zu dirigiren, wäre wohl am Meisten vom Komponisten selber verlacht worden. Bis zu seinem 46. Jahre glaubte er, und mit ihm die musikalische Welt, daß er Alles könne, nur nicht ein Orchester leiten. Zweimal hatte er wohl einen schüchternen Versuch gemacht, es zu thun, und zweimal hatte er mit Beschämung das Dirigentenpult wider geräumt. Er konnte infolge dessen nicht ohne Beklemmung auch nur an die Möglichkeit denken, noch einmal auf der Estrade als Dirigent zu erscheinen. Im Winter 1886 sollte seine neue Oper „Tscharodeika" (die Zauberin) auf der Bühne der Moskauer Kaiserlichen Oper erscheinen. Der Kapellmeister Altani wurde ernstlich krank, und die für einen Komponisten außerordentlich trübe Aussicht einer längeren Verschiebung der Aufführung ließ sich befürchten. „Der Noth gehorchend, nicht dem innern Triebe", von Altani selber ermuthigt, griff Tschaikowsky zum dritten Male zum Dirigentenstab. Der Versuch gelang diesmal

vollkommen, und seither hat sich Tschaikowsky durch häufiges Dirigiren in Rußland und im Auslande zu einem äußerst tüchtigen Dirigenten entwickelt."

Aehnlich erging es übrigens Arthur Friedheim, dem bekannten Liszt-Schüler, der vor einigen Jahren sich gelegentlich eines Konzertes in der Berliner Sing-Akademie als vorzüglicher Dirigent entpuppte, während er bisher selbst geglaubt hatte, er sei nur zum Pianisten geboren. —

Die von Tschaikowsky bis jetzt der Oeffentlichkeit übergebenen Werke 1) sind folgende:

op. 1. **Scherzo à la Russe et Impromptu** (B. Es-moll) pour le piano.
op. 2. **„Souvenir de Hapsal"**. Trois morceaux pour piano: 1. Ruines d'un château (E-moll). — 2. Scherzo (F-dur). — 3. Chant sans paroles.
op. 3. Ouverture et Airs de Ballet de l'opéra: **„Voyévode"**.
op. 4. **Valse** (D-dur) pour le piano.
op. 5. **Romance** (F-moll) pour le piano.
op. 6. **Six romances** pour chant et piano: 1. „Glaub' nicht, mein Freund" (E-moll). — 2. „Nicht Worte" (Cis-moll). — 3. „Wie wehe, wie süß" (A-dur). — 4. Die Thräne (Ges-dur). — 5. „Warum?" (D-dur). — 6. „Nur wer die Sehnsucht" (Des-dur).
op. 7. **Valse-Scherzo** (A-dur) pour le piano.
op. 8. **Capriccio** (Ges-dur) do.
op. 9. **Trois morceaux** pour le piano: 1. Rêverie (D-dur). — 2. Polka (B-dur). — 3. Mazurka (D-moll).
op. 10. **Deux morceaux** pour le piano: 1. Nocturne (F-dur). 2. Humoresque (G-dur).
op. 11. 1er **Quatuor** pour 2 violons, alto et violoncelle (D-dur).
op. 12. **„Snégourotschka"**. Fantaisie pour orchestre.
op. 13. 1ère **Symphonie** pour grand orchestre (G-moll).
op. 14. **Six chants russes** avec piano.
op. 15. **Ouverture triomphale sur l'hymne danois** p. gr. orch.
op. 16. **Six romances** pour chant et piano.
op. 17. 2ème **Symphonie** pour grand orchestre (G-moll).
op. 18. **„La tempête"** („Der Sturm"). Fantaisie pour grand orchestre (F moll).
op. 19. **Six morceaux** pour piano: 1. Rêverie du soir (G-moll). — 2. Scherzo humoristique (D-dur). — 3. Feuillet d'Album (D-dur). — 4. Nocturne (Cis moll). — 5. Capriccioso (B-dur). — 6. Thême et variations (F-dur).
op. 20. **„Le lac de Cygnes."** Ballet p. gr. orch.
op. 21. **Six morceaux sur un seule thême** pour piano: 1. Prélude. — 2. Fugue à 4 voix. — 3. Impromptu. — 4. Marche funèbre. — 5. Mazurque. — 6. Scherzo.

1) Ausschließlicher Verleger derselben ist ein langjähriger Freund des Komponisten, P. Jürgenson in Moskau, für Deutschland D. Drahter's Musikalien-Verlag in Hamburg. Erstgenannter Herr hat die große Liebenswürdigkeit gehabt, unser Verzeichniß bis zur Stunde seines Druckes zu vervollständigen

op. 22. **2ème Quatuor** pour 2 violons, alto et violoncelle (F-dur).
op. 23. **Concert** (B-moll) pour le piano avec accomp. d'orchestre.
op. 24. **„Eugène Onéguine."** Opéra (Puschkin).
op. 25. **Six chants russes** avec piano.
op. 26. **„Sérénade mélancolique"** (B-moll) pour le violon avec accompagnement d'orchestre.
op. 27. **Six romances** pour chant et piano: 1. „An den Schlaf" (C-moll). — 2. „Ob sich die Wolke dort" (C-moll). — 3. „Geh' nicht von mir" (F-dur). — 4. Der Abend (B-dur). 5. Klage (E-moll). — 6. „Dem Vöglein gleich" (A-dur).
op. 28. **Six romances** pour chant et piano: 1. „Nein, wen ich liebe" (Es-dur). — 2. Die rothe Perlenschnur (Fis-moll). 3. „Warum im Traume" (D-moll). — 4. „Er liebte mich so sehr" (D-moll). — 5. „Kein Wort von dir" (C-moll). — 6. „Ein einzig' Wörtchen" (Fis-moll).
op. 29. **3me Symphonie** (D-dur) pour grand orchestre.
op. 30. **3me Quatuor** (Es-moll) pour 2 violons, alto et violoncelle.
op. 31. **„Marche Slave"** (unter Benutzung russischer und serbischer Volksweisen) pour grand orchestre (B-moll).
op. 32. **„Francesca da Rimini."** Fantaisie d'après Dante (E-moll) pour grand orchestre.
op. 33. **Variations sur un thème rococco** pour Violoncelle avec orch.
op. 34. **Scherzo-Valse** (C-dur) pour Violon avec orchestre.
op. 35. **Concerto** pour Violon avec orchestre.
op. 36. **4ème Symphonie** (F-moll) pour grande orchestre.
op. 37. **Grande Sonate** (G-dur) pour piano seul.
op. 37a. **„Les 4 Saisons"**, 12 morceaux charactéristiques pour piano: 1. Près de la cheminée. — 2. Carneval. — 3. Chant de l'alouette. — 4. Pervenche. — 5. Nuits blanches. — 6. Barcarolle. — 7. Chant. — 8. La moisson. — 9. La chasse. — 10. Chant d'automne. — 11. En traîneau. — 12. Noël. Valse.
op. 38. **Six romances** pour chant et piano: 1. Sérénade de Don Juan. — 2. „Das war im ersten Lenzesstrahl." — 3. Auf dem Balle. — 4. „Ach, wenn du könntest." — 5. Aus dem Jenseits. — 6. Pimpinella.
op. 39. **Album d'enfants,** 24 pièces faciles pour le piano (im Robert Schumann'schen Style).
op. 40. **12 morceaux** pour le piano (Moyenne difficulté): 1. Etude. — 2. Chanson triste. — 3. Marche fûnèbre. 4. Mazurka. — 5. Mazurka. — 6. Chant sans paroles. — 7. Au village. — 8. Valse. — 9. Valse. — 10. Danse russe. — 11. Scherzo. — 12. Rêverie interrompue. —
op. 41. **Liturgie** (für 4st. Chor mit russischem Texte).
op. 42. **„Souvenir d'un Lieu cher"**, 3 pièces pour violon et piano: 1. Méditation. — 2. Scherzo. — 3. Mélodie.
op. 43. Suite No. 1 pour orchestre (daraus: Marche miniature und Fugue).
op. 44. **Second Concerto** (G-dur) pour piano avec orchestre.
op. 45. **„Capriccio italien"** pour grand orchestre.
op. 46. **Six duos** pour chant et piano: 1. Der Abend. — 2. Balladen. — 3. Thränen. — 4. Im Garten. — 5. Leidenschaft. — 6. Dämmerung.

16*

op. 47. **Sept romances** pour chant et piano: 1. „Wenn ich das gewußt." — 2. „Durch die Gefilde des Himmels." — 3. „Der Dämmerung Schleier sank." — 4. „Schlaf ein, betrübtes Lieb." — 5. „Gesegnet seid mir, Wald und Au." — 6. „Ob heller Tag." — 7. „War ich einst ein Halm."

op. 48. **Sérénade pour orchestre à l'archet** (Streich-Orchester) (daraus: Elegia, Larghetto und Valse).

op. 49. **1812. Ouverture sollennelle** pour grande orchestre.

op. 50. **„A la mémoire d'un grand artiste"** (Nicolaus Rubinstein), Trio pour piano, violon et violoncelle.

op. 51. **Six pièces** pour le piano: 1. Valse de salon. — 2. Polka peu dansante. — 3. Menuetto scherzoso. — 4. „Natha." Valse. — 5. Romance. — 6. Valse sentimentale.

op. 52. **Vesper-Gottesdienst** (17 Nummern m. russischem Text).

op. 53. **Suite No. 2** pour orchestre: 1. Jeu de sons. — 2. Valse. — 3. Scherzo humoristique. — 4. Rêves d'enfant. — 5. Dans baroque (Style Dargomijsky).

op. 54. **15 Chants d'enfant** avec piano (nach Dichtungen von Pleschtscheef; daraus No. 15: „Seht, mein Häuschen ist so klein").

op. 55. **Suite No. 3** pour orchestre.

op. 56. **Fantaisie** pour le piano avec orchestre.

op. 57. **Six chants russes** avec piano.

op. 58. **„Manfred"**, Symphonie (nach Byron) en 4 tableaux pour grand orchestre.

op. 59. **„Doumka"**, Scène rustique pour grand orchestre.

op. 60. **12 romances russes** pour chant et piano.

op. 61. **„Mozartiana"**, Suite No. 4 pour orchestre (Vier Stücke W. A. Mozart: 1. Gigue. — 2. Menuett. — 3. Gebet. 4. Thema mit Variationen).

op. 62. **Pezzo capriccioso** pour violoncelle avec orchestre.

op. 63. **Six romances** pour chant et piano (Sr. Kaiserl. Hoheit dem Großfürsten Konstantin Konstantinowitsch von Rußland gewidmet: 1. „Nicht sogleich hat mich Liebe erfüllt." — 2. „Am offenen Fenster." — 3. „Fahret hin ihr Träume." — 4. „Erstes Wiedersehen." — 5. „Kein Lichtlein glänzt mehr durch die Nacht." — 6. „O mein Kind, durch die schweigende Nacht").

op. 64. **5ème Symphonie** pour grande orchestre.

op. 65. **Six Mélodies** (dediées à Madame Desirée Artôt de Padilla: 1. Sérénade: „Ou vas-tu, souffle d'aurore." — 2. Déception: „Le soleil rayonnait encore." — 3. Sérénade: „J'aime dans le rayon." — 4. „Q'importe quel' hiver." — 5. Les l'armes: „Si vous donnez." — 6. Rondel: „Il se câche dans ta grâce").

op. 66. **„La belle au bois dormant"**. Ballet pour grand orchestre.[2])

---

2) Dieses Ballet soll, wie uns Herr Jürgenson aus Moskau mittheilt, im Januar am Kaiserlichen Theater zu St. Petersburg zur Aufführung kommen.

Opuslos sind herausgegeben:

An Opern:

1. **„Eugen Onegin“**, Lyrische Szenen in 3 Aufzügen nach Alexander Puschkin.
2. **„Der Schmied von Walkula“.**
3. **„La caprice d'Oxane“** (oder „Tscherewitschki“), eine Umarbeitung des „Schmied von Walkula“; beide Ausgaben existiren.
4. **„Der Schwanensee“** („Le Lac de Cygnes“, op 20), Ballet.
5. **„Wojwod.“**
6. **„Opritschnik.“**
7. **„Mazeppa.“**
8. **„Die Jungfrau von Orleans“.**
9. **„Tscharodeika.“**
10. **„La belle au bois dormant“** (op. 66), Ballet.

Bedeutendere Kompositionen:

1. **„Festmarsch zur Krönung Kaiser Alexander III.“** für großes Orchester.
2. **„Krönungs-Kantate“** für gemischten Chor und Orchester.
3. **Valse sur les Motifs du Ballet: „Le Lac de Cygnes“** arr. pour Orchestre du Bal.
4. **Ouvertüre zu: „Romeo und Julia“** für großes Orchester.
5. **Impromptu-Caprice** für Pianoforte.
6. **Vier russische Romanzen** mit Pianoforte-Begleitung.
7. **Neun russische Kirchengesänge.**
8. **Fünfzig russische National-Lieder** für Pianoforte zu 4 Händen.
9. Die sogenannten **„Jahreszeiten“**, 12 **Pianofortestücke** (irrthümlicherweise in Deutschland unter op. 37 erschienen).
10. **Eine Harmonielehre** in russischer Sprache.

Endlich existirt noch eine ungedruckte Ouvertüre zu „Hamlet“, welcher Tschaikowsky noch Zwischenakte anfügen will, sodaß wir es dann also mit einer vollständigen Musik zu Shakespeare's „Hamlet“ zu thun haben würden. Die Ouvertüre allein ist in Moskau sowohl, wie auch in St. Petersburg zu wiederholten Malen im Jahre 1889 aufgeführt worden.

Dieses Verzeichniß lehrt, daß auch Tschaikowsky einer jener Tondichter ist, welche sich auf jedem Felde der Komposition versucht haben. Zwar ist der Erfolg nicht immer ein gleicher gewesen, dennoch aber geht ein genialer Zug selbst durch jene kleinen Werke, welche man mit vollem Rechte als Bagatellen bezeichnet. Können wir uns auch sonst nicht zur Billigung dieser Tondichtungsart herbeilassen, so müssen wir doch anerkennen, daß unser Meister von wirklich guten und melodiösen Ideen geradezu bestürmt worden ist und, um dieselben

zu verwerthen, zur Bagatelle griff. Daß die Russen bei der immer noch im Entstehen begriffenen musikalischen Entwickelung ihres Landes solche Talente warm halten und durch allerlei Auszeichnungen ehren, ist nur patriotisch. Wir Deutsche stellen uns auf einen etwas nüchterneren Standpunkt, unsere Kritik fällt selbst bei strengster Berücksichtigung der Nationalität und ihrer Eigenthümlichkeit immer etwas scharf aus, weil wir unsere eigenen unsterblichen Vorbilder stets neben den Neuling stellen und alsdann unwillkürlich auf die große Kluft zwischen Beiden aufmerksam werden müssen.

Ueber die Opern Tschaikowsky's ist bereits gelegentlich des historischen Ueberblicks über die Entwickelung der russischen Musik kurz gesprochen worden. Sie reichen an Glinka nicht heran, — sie sind nicht dem ureigentlichen slavischen Fühlen entsprungen, sondern lehnen sich an deutsche und italienische Muster an. Dies ist aber, wenn man von der nationalen Kunst-Entwickelung spricht, ein Mangel. Sämmtlich stehen sie auf dem Repertoire der russischen Bühnen und werden stets mit großer Begeisterung aufgenommen. Warum sich Deutschland diesen Werken gegenüber so exklusiv verhält, ist uns unerfindich. Man giebt die Opern Verdi's, Donizetti's, Bellini's, Gounod's auf deutschen Bühnen und beweist damit, daß man von internationalen Grundsätzen ausgeht. Warum will man also Tschaikowsky, Glinka, Serov und Andere geniale russische Tondichter vom Repertoire ausschließen, zumal man durch die Annahme Rubinstein'scher Opern bewiesen hat, daß es nicht politische Bedenken sind, welche ein Eindringen russischer Kunst in Deutschland zurückweisen? — „Eugen Onegin“, ein Werk, das in der Regel zu den Opern mitgerechnet wird, ist in Wirklichkeit nur eine Sammlung lyrischer Szenen aus dem bekannten Gedichte des berühmten und in Rußland so verehrten Poeten Alexander Puschkin. Die Erst-Aufführung dieses Opus fand gelegentlich einer Schüler-Prüfung am Konservatorium zu Moskau statt, für das es auch geschrieben ist. — Schön ist ferner die Musik zum Ostrowski'schen Frühlingsmärchen: „Schneewittchen“, die übrigens in Deutschland ebenfalls sehr wenig bekannt ist.

In seinen größeren Orchesterwerken zeigt sich Tschaikowsky, wie überhaupt seine ganzen Kollegen aus der jüngeren Musiker-Generation Rußlands, der neudeutschen Kunstrichtung abhold. Das ist nicht nur in Rücksicht auf das Leben unseres Meisters erklärlich, sondern wird

auch schon dadurch bedingt, daß die musikalischen Verhältnisse Rußlands noch in der Entwickelung begriffen sind und naturgemäß erst die Stadien der sogenannten Klassizität durchmachen müssen, ehe sie der modernen Romantik huldigen können. Leider werden die Sinfonien und sinfonisch angelegten Werke („Franzezca da Rimini", „Der Sturm"), sowie seine herrlichen Orchester-Suiten wenig gespielt. Der beiden prächtigen Klavierkonzerte hat sich unser Virtuosenthum bereits bemächtigt und sie unter großem Beifall zu Gehör gebracht.

Die Klavier-Bagatellsachen, welche auch in Deutschland neuerdings sehr gern gespielt werden, tragen mehr oder minder den Charakter feiner Salon-Kompositionen. Hier zeigt sich auch der italienische Einfluß klar und unwiderleglich.

In seinen Liedern weist Tschaikowsky eine besondere Eigenart auf, hier ist er völlig national und schafft wirklich zauberische Weisen. Bei der Sangeslust, die keinem Volke so ausgesprochen innewohnt, wie gerade den Russen, ist dies auch nicht zu verwundern. Unter seinen Gesängen heben wir als besonders schön und stimmungsvoll hervor: op. 6 Nr. 3: „Wie wahr, wie süß"; Nr. 6: „Nur wer die Sehnsucht kennt." — op. 27 Nr. 1: „An den Schlaf"; Nr. 3: „Geh' nicht von mir"; Nr. 6: „Dem Vöglein gleich"; — op. 28 Nr. 6: „Ein einzig' Wörtchen." — op. 38 Nr. 1: Sérénade de Don Juan; Nr. 2: „Das war im ersten Lebensstrahl"; Nr. 3: „Auf dem Balle." — op. 47 Nr. 1: „Wenn ich das gewußt"; Nr. 5: „Gesegnet seid mir Wald und Au"; Nr. 6: „Ob heller Tag"; Nr. 7: „War ich einst ein Halm." — op. 63 (Romanzen), Nr. 3: „Fahret hin ihr Träume"; Nr. 5: „Kein Lichtlein glänzt mehr durch die Nacht"; Nr. 6: „O mein Kind durch die schweigende Nacht." — Alles sind Perlen der Gesangs-Literatur. —

Die Zeitungen der letzten Tage melden, daß Tschaikowsky eine neue Oper: „Die Kapitains-Tochter" beendet hat. Dieselbe soll in der St. Petersburger Hof-Oper angenommen, der Text der gleichnamigen Dichtung Alexander Puschkin's entlehnt sein.

Dr. Reitzel, ein genauer Kenner der russischen Musik, veröffentlichte vor längerer Zeit in der „Kölnischen Zeitung" einen ausgezeichneten Artikel, der auszugsweise am Schlusse dieses Essays angeführt werden soll, weil er nicht unwesentlich zur Würdigung Tschai-

kowsky's und zum Verständnisse der neurussischen Musik-Verhältnisse beiträgt. Es heißt dort:

„Keinem Volke ist die Sangeslust so angeboren wie dem russischen, bei keinem überwiegen die Empfindungen, die zum Gesange treiben wie bei ihm, keines pflegt so wie dieses seinen Beschäftigungen singend obzuliegen, singend seine Feste zu feiern, singend seinem Schmerze nachzuhängen. Wenn das deutsche Volk im Ernst der Zeiten das Singen verlernt, das französische es nie recht erlernt hat, so ist das russische dasjenige, welches wirklich noch singt. Dieses Volk ist noch nicht gewohnt, alle seine Erlebnisse überlegend zu erwägen und aus ihnen die Nutz-Anwendung für sein Handeln zu ziehen, es jubelt und seufzt in den Tag hinein, und sein unzertrennlicher Gefährte ist immer sein Gesang. Freilich birgt kein Land einen solchen Lieder-Reichthum wie Rußland, und keine Volkslieder-Sammlung kann sich an Mannigfaltigkeit der Rhythmen und der Stimmungen mit der russischen messen.

Aus dem eigentlichen russischen Volke ist allerdings bis jetzt noch kein Tondichter hervorgegangen. Andererseits ist unter den russischen Tondichtern, die fast alle der gebildeten Gesellschaftsklasse entstammen, keiner von Bedeutung, dessen Ton-Empfinden sich nicht mit dem des Volkes eins fühlte, in dessen Werken sich nicht das gleiche musikalische Lebensblut regte wie in den Volksliedern, der sich nicht von ihnen hätte anregen und erfüllen lassen. Aus der Musik keines einzigen Volkes tönt die Sprache des Volksgeistes so unverkennbar hervor, als aus der russischen, und die russischen Komponisten sind trotz ihrer Aneignungs-Fähigkeit, trotz ihrer Achtung vor dem Auslande, ohne es zu beabsichtigen, die ersten Patrioten der Welt. Nicht der reiche Liederschatz ist es, aus dem sie nur nach Belieben schöpfen dürfen, nicht das Bestreben, dem Volke verständlich zu sein — denn diesem bleiben die Kunstwerke der Tondichter unbekannt —, es ist vielmehr die Natur selbst, die Eigenthümlichkeit des Landes, die allen seinen Kindern ihr Zeichen aufdrückt und all' ihre musikalischen Aeußerungen aus gleichem Keime entspringen läßt. Die unendlichen Gegensätze zwischen der erstarrten und der erblühten Natur, die Oede der weiten Landstrecken, der Jubel des Frühlings, die Trauer des Herbstes mit ihren tausenderlei Stimmungen begeistern das Volk zu seinen Liedern, die Tondichter zu ihren Kunstwerken. Es ist die russische Scholle, die den Herzens-Ergüssen des singenden Volkes, der schaffenden Tondichter zum Dasein half, deren Duft und Dunst in beiden lebt und treibt.

Neben dieser Liebe zu seinem Lande geht bei dem gebildeten Russen eine Werthschätzung abendländischer Kultur und ein Trieb, sich dieselbe anzueignen, nebenher, die jene Liebe oft vollständig überwuchert. Der junge russische Tondichter dringt mit einer Emsigkeit und mit einem Geschick in die Geheimnisse des Kontrapunktes ein, wie es bei uns als Ausnahme vorkommt. Bach und Beethoven sind ihm die Muster, denen er seinen Formensinn und die Kunst der Stimmführung ablernt; bei Berlioz und den neueren Franzosen sucht er Unterweisung in der Art, das Orchester zu behandeln.

Der russische Tondichter stellt sich also ganz auf den Boden der abendländischen Musik, sein Orchester, seine Formen, seine Verarbeitung der Motive sind die unsern. Aber was er uns sagt, der Inhalt, die Stimmungen seiner Schöpfungen, das ist das Neue und Fremdartige in ihnen; es ist der Athemzug einer noch jungfräulichen Natur, der in ihnen weht. Der russische Komponist ist der Ausdeuter der russischen Volksseele.

Es versteht sich von selbst, daß diese eben angeführte Richtung unter dem komponirenden Jung-Rußland nicht sogleich eine Menge hervorragender Talente hat zeitigen können und daß unter den heutigen Tondichtern viele sind, die entweder in der Tonsetzkunst des Abendlandes aufgehen, oder die sich nicht aus den Fesseln der nationalen Sonderart befreien können und die daher im ersten Falle nicht nationaleigenthümlich, im letzten für unser Empfinden herbe und ungenießbar geblieben sind. So wird Rubinstein von der jungrussischen Komponistenschule als Ausländer behandelt, und ein Mussorgsky wird kaum darauf Anspruch erheben dürfen, daß wir die Kluft der Unbekanntschaft, die uns von ihm trennt, aufheben.

Der Komponist, in welchem nationalrussische Eigenthümlichkeit und innerstes musikalisches Formgefühl den harmonischsten Bund eingegangen sind, ist Peter Tschaikowsky." —

Mit der letzten Bemerkung können wir uns aus bereits dargelegten Gründen nur bedingungsweise einverstanden erklären. Die nationalrussische Eigenthümlichkeit ist, wie bei Rubinstein, so auch bei Tschaikowsky nicht unbedeutend durch die deutschen Vorbilder beeinträchtigt worden. Sie wird es auch weiterhin werden, je mehr der moskowitische Komponist mit dem deutschen Kunstleben in enge Fühlung tritt. Das ist vielleicht vom russischen Patriotismus aus ein Fehler, vom allgemeinen Kunststandpunkte aus nicht. Rußland ist zu arm, um aus sich selbst heraus ein völlig nationales Universal-Genie zu schaffen; es bedarf der Unterstützung. In der Wahl derselben geht es sicherlich am Besten, wenn es sich nicht nach Italien wendet, sondern an diejenigen anschließt, welche für die Kunst aller Länder die ewig unübertrefflichen, die unsterblichen Vorbilder sind, — an die deutschen Meister! —





Ein Virtuosen-Duo.

Professor August Wilhelmj.
(Violine.)

Doktor Wilhelm Mohr schreibt einmal gelegentlich einer Kritik über Wilhelmj's Leistungen in der „Kölnischen Zeitung": „Wer vermochte da noch zu unterscheiden, was dem schaffenden und was dem nachschaffenden Künstler angehörte?" — Und in der That behauptet der gefeierte Geiger unter unseren modernen Konzertspielern eine Stellung, die wir im Allgemeinen mit derjenigen Hans von Bülow's vergleichen möchten. Er ist in der Reproduktion so geistreich, so originell, daß er das vorzutragende Stück von Neuem schafft und damit nicht allein reproduktiv, sondern zugleich auch produktiv wirkt. Er lebt sich derartig in die Ideen der fremden Komposition hinein, daß sie dem Hörer als eigenes Werk erscheint. Dabei theilt er jedoch nicht den Vorzug mit Bülow, daß er nämlich zu Gunsten des zu interpretirenden Tondichters das virtuose Moment zurückdrängt und der idealen Auffassung den ersten Platz über dem Erfolge des Technikers einräumt. Während also Bülow die Individualität völlig in den Hintergrund stellt und sich derartig z. B. in Beethoven versenkt, daß er gleichsam als Geist dieses Meisters am Flügel waltet, untermischt Wilhelmj seine individuellen Veranlagungen als Techniker und Künstler derartig mit dem fremden Gedanken, daß man eben stets den Komponisten und den Vortragenden voneinander zu sondern vermag. — Fraglos besitzt demnach Bülow mehr künstlerische Selbstlosigkeit und größeren Idealismus, als Wilhelmj, den eine gewisse

Eitelkeit nie zur Wiedergabe eines Werkes ohne egoistische Neben-Absichten veranlassen kann.

Man hat dem rheinischen Virtuosen den Beinamen eines „Paganini der Neuzeit" gegeben; wir wollen diesen überschwänglichen Titel nicht beanstanden. Jedenfalls ist er nicht der erste Geiger der Gegenwart. In der edlen, selbstlosen Wiedergabe, im gründlichen Vertiefen, in der Fähigkeit, jede eitle Virtuosen-Regung zu Gunsten der Komposition zurückzudrängen, ist ihm Josef Joachim[1]) weit überlegen. Handelt es sich also um die Frage nach den rein technischen Fähigkeiten eines Violinisten, so wollen wir Wilhelmj seinen Ruhm als Ersten nicht abstreiten; kommt hingegen die edle, echt künstlerische Auffassung des Ganzen und die sich ihr anschließende Reproduktion zur Beurtheilung, so wissen wir und jeder Mensch, den Technik nicht allein bestechen kann, daß Joachim der erste Preis gebührt. — Diese kurze Präzisirung unseres Standpunktes möchten wir gleich im Eingange der Besprechung vorausschicken, damit man weiß, daß wir nicht die Grundsätze alter Lexikographen beibehalten. Soll das vorstehende Urtheil auch keineswegs Wilhelmj's Verdienste kürzen und schmälern, so möchte es doch auf der anderen Seite vor einer maßlosen und exzentrischen Ueberschätzung bewahren.

Wir berührten vorhin mit einigen Worten die Originalität in der Reproduktion, wie sie z. B. Bülow, Joachim, Franz Liszt u. A. in so vollendetem Maße zu eigen war. Man gestatte uns hier bei sich bietender Gelegenheit wenige Worte pro domo! — Verschiedene kritische Besprechungen über den ersten Band der „Zeitgenössischen Tondichter" enthielten den Tadel, daß wir Hans von Bülow als reproduktives Genie in die Reihen der zu Besprechenden aufnahmen. Mit derselben Berechtigung könnte man bei der Lektüre des vorliegenden Buches fragen: „Wie kommen August Wilhelmj und Gustav Láska unter die Tondichter?" — Wir verweisen daher von Neuem auf eine diesbezügliche Erklärung, welche wir seinerzeit gelegentlich der Besprechung Bülow's abgaben: „Wollen wir die Aufschrift unseres Werkes: „Zeitgenössische Tondichter" auch auf Bülow ausdehnen, so ist dies im Grunde genommen unrichtig. Denn dieser Künstler ist

---

1) Vergl. Tondichter Bd. I.: „Josef Joachim und sein Konzert „in Ungarischer Weise." —

als produktives Genie so unbedeutend, daß er kaum der Erwähnung bedarf. Trotzdem glauben wir nicht, durch die Einreihung seines Namens in die Kategorie der Tondichter eine Inkonsequenz zu begehen. — Unter gewissen Voraussetzungen kann nämlich ein reproduktiver Künstler durch die vollendete Leistung zum Neuschöpfer und Neubildner werden, — der Reformator und Verkünder einer alten Lehre im neuen Gewande. Es geschieht dies um so eher, je höher der zu interpretirende Stoff steht. — Wenn daher die Lebens-Aufgabe und das ganze kraftvoll-geniale Schaffen eines Mannes den Zweck verfolgt, den größten aller Ton-Poeten, das ewig unerreichbare Ideal deutscher Musik-Dichtung (L. van Beethoven) zum Verständniß der Allgemeinheit zu bringen, so ist ihm der Lorbeer eines Selbstschaffers verdientermaßen zu überreichen." — Haben sich nun auch die beiden Virtuosen dieses Buches nicht auf eine solche Spezialität geworfen, wie Bülow, ist auch bei Wilhelmj in Betracht zu ziehen, daß der zu interpretirende Stoff stets unter einer gewissen virtuosen Eitelkeit leidet, so wird uns dennoch jeder, der nicht allzu engherzig urtheilt, Recht geben, wenn wir die Schranken pedantischer Erwägung nichtachten und durch Erweiterung des Kreises der Tondichter auch diejenigen mit hineinziehen, welche in der Wiedergabe durch ihre Genialität Neuschöpfer geworden sind. In diesen Vorzug aber theilen sich unter Abzug individueller Eigenthümlichkeiten Beide. — — —

August Emil Daniel Friedrich Viktor Wilhelmj ist am 21. September 1845 in Usingen[2]), der früheren Residenz der Fürsten von Nassau-Usingen, geboren. Sein Vater ist der aus den Zeitungs-Reklamen bekannte, große Rheingauer Wein-Produzent Dr. jur. August Wilhemj in Hattenheim. Seine Stellung als Königlich Preußischer Obergerichts-Anwalt hatte er seinerzeit aufgegeben, um als wohlsituirter Mann sich dem Weinbau zu widmen. Seine Gattin Charlotte, geb. Petry, war selbst eine vielgenannte Künstlerin und Schülerin des

2) Der Stadtrath von Usingen ließ noch im Mai 1876 an Wilhelmj eine Einladung ergehen, welcher der Künstler gern Folge leistete. Die Huldigungen, die man an jenem Tage dem gefeierten Meister des Violinspiels darbrachte, sind unbeschreiblich. So verlieh ihm Usingen u. A. das Ehrenbürgerrecht und votirte in einer Stadtverordneten-Versammlung einstimmig, daß zur bleibenden Erinnerung an diesen Tag eine Stiftung gegründet werde, die den Namen „August-Wilhelmj-Stiftung" führe.

Hofraths André[3]) in Offenbach, Fréderik Chopins und Marco Bordogni's.[4]) Also ein musikalisches Haus, dem unser Künstler entstammt!

Den ersten Unterricht empfing das für Musik außerordentlich empfängliche Kind durch den Herzoglich Nassauischen Hof-Konzertmeister Konrad Fischer (aus der Familie der berühmten Fischer stammend). Was für Fortschritte Wilhelmj machte, beweist die Anekdote von der bekannten Sängerin Henriette Sontag.[5]) Als dieselbe im Jahre 1852

---

3) Johann Anton André, der berühmteste Sproß der Künstler- und Verlags-Familie André — — —, am 6. Oktober 1775 in Offenbach geboren, war bereits als Knabe ein tüchtiger Pianist und Partiturenspieler. Nach Absolvirung seiner Studien (1796), übernahm er den Verlag seines Vaters und zog den Erfinder der Lithographie, Aloys Sennefelder, nach Offenbach. In Wien, wo er auf einer 1799 unternommenen Reise mit den damaligen Koryphäen der Musik in Verbindung trat, erwarb er von der Wittwe Mozart's den Gesammt-Nachlaß dieses Meisters für seinen Verlag. Als Komponist hat er sich auf allen Gebieten versucht, dem der Oper, der Kantate, des Liedes, der Sinfonie, des Quartetts, Konzerts und der Sonate. Sein zweibändiges, leider nicht vollendetes „Lehrbuch der Tonsetzkunst" (in vier Abtheilungen 1832, 1835, 1838 und 1843) dürfte Jedermann bekannt sein. Von seinen Schülern sind Aloys Schmitt, Wilhelm Speier, Karl Arnold u. A. zu nennen. Sein Landesherr verlieh ihm für seine großen Verdienste den Titel eines Hofraths und Hof-Kapellmeisters; er starb am 6. April 1842 in Offenbach.

4) Marco Bordogni ist im Jahre 1788 zu Bergamo geboren, machte seine Studien bei Simon Mayr und sang später in den Kirchen, sowie als Tenorist auf den Mailänder Bühnen del Rè und Carcano. Im Jahre 1819 für die italienische Oper in Paris gewonnen, erregte er die Aufmerksamkeit Cherubini's im höchsten Maaße, der ihm eine Professoren-Stelle am Pariser Konservatorium anbot. Ein Engagement für Spanien machte zunächst Bordogni eine Annahme dieser Offerte unmöglich; im Jahre 1824 wurde er erster Professor an dem genannten Institute und verwaltete dieses Amt in unermüdlicher Treue und Hingebung 32 Jahre lang. Seine rastlose Thätigkeit sowie der im Jahre 1853 erfolgte Tod seiner geliebten Tochter erschütterten die Gesundheit des Künstlers so tief, daß er 1856 sein Amt am Konservatorium niederlegte. Mitten in der Arbeit an einer großen Gesangschule ereilte ihn am 31. Juli 1856 der Tod. Abgesehen von der in Barcelona geschriebenen und auch mit Beifall aufgeführten Oper: „La mascara fortunata" bewegte sich Bordogni als Komponist ausschließlich auf dem Gebiete der Gesangs-Technik und hat zahlreiche unübertroffene Studienwerke der dankbaren Nachwelt geschenkt.

5) Henriette Sontag, später Gräfin Rossi (geb. am 13. Mai 1805 zu Koblenz) gehört zu den bekanntesten Persönlichkeiten auf dem Gebiete des

den Eltern einen Besuch machte, mußte ihr der damals kaum sechs Jahre alte Knabe ein Violinstück vortragen. Die Auffassung des Ganzen, sowie die Ueberwindung technischer Schwierigkeiten war eine so treffliche, daß die Sontag den Knaben gerührt küßte und in die Worte ausbrach: „Du wirst einmal der deutsche Paganini werden!" — Ist diese Schnurre nicht erst später erfunden, so muß man den Seherblick der gefeierten Sängerin jedenfalls bewundern.

Während sich sonst die frühreifen Talentchen nur auf dem Gebiete der Technik heimisch fühlen und dort ihr Publikum entzücken, so versuchte es Wilhelmj bereits in diesem Kindes-Alter, der individuellen Auffassung Geltung zu verschaffen und das Alltags-Virtuosenthum zu verachten. Sicherlich hat er damals diese Ziele nicht mit

---

Opern-Gesanges. Bereits als Kind mit den Brettern vertraut und einer Schauspieler-Familie entstammend, gab sie in Prag, wo sie das Landes-Konservatorium besuchte, ihr erstes Debüt als Königin von Navarra in „Johann von Paris" und ward begeistert aufgenommen. Im Jahre 1824 sehen wir die Sängerin in Leipzig, kurz darauf in Berlin am Königstädtischen Theater, woselbst sie auch ihren nachmaligen Gatten, den Sekretair an der Sardinischen Gesandtschaft in Berlin, Grafen Rossi, kennen lernte. Ein Gastspiel in Paris (am 15. Juni 1826: „Barbier von Sevilla") eroberte ihr im Sturme alle Herzen. Trotz der denkbar günstigen Bedingungen, welche sie an Berlin fesselten, ging sie nach Ablauf ihres Kontrakts 1828 wieder nach Paris, alsdann nach London (wo ihr eine Benefiz-Vorstellung allein 40,000 Mark einbrachte), rivalisirte dann in Paris mit der Malibran, mit der sie später nach einem kurzen Engagement in London für die italiensche Oper verpflichtet wurde. — Seit länger als einem vollen Jahre war die Sontag bereits mit dem Grafen Rossi heimlich verheirathet; am 18. Januar 1830 verabschiedete sie sich von dem Pariser Publikum, weil sie das Theater- mit dem Eheleben nicht für vereinbar hielt. Ihr letztes Debüt bildete ihren höchsten Triumph. — Ein überaus glückliches Dasein erblühte ihr nunmehr an der Seite ihres Gatten, der abwechselnd im Haag, in Frankfurt und St. Petersburg verweilte. Nach zwanzigjähriger Pause nöthigten die Sängerin unbekannt gebliebene Umstände (nach Karl Sontags Aussage nicht finanzielle Misère, wohl aber eine Veränderung der Vermögens-Umstände) zur Wiederaufnahme der früheren Bühnen-Thätigkeit. Ihre Aufnahme in London, Paris, München ꝛc. war eine geradezu enthusiastische. Im Jahre 1852 trat sie jene verhängnißvolle Reise über den Ozean an. Im Triumphe durchzog sie Amerika. Ihre Stimme hatte sich wesentlich gestärkt und gekräftigt. Da erlag sie am 17. Juni 1852 in Mexiko der Cholera, nachdem sie noch am 11. Juni mit unglaublicher Bravour die Partie der Lucrezia gesungen hatte. —

Bewußtsein, sondern gleichsam instinktiv verfolgt; immerhin aber muß der Trieb einer inneren Anlage entsprungen sein. So kann man das allgemeine Erstaunen gerechtfertigt finden, welches der Knabe durch sein Spiel in den Kreisen selbst der Kunstkenner erregte. Der breite, speziell Wilhelmj eigenthümliche Ton, den er sich bis zur Gegenwart erhalten hat und mit dem er von Herzen gern kokettirt, ein durchaus reines Spiel und jenes feine musikalische Gehör, das ihn befähigte, aus einem beliebigen Akkorde, selbst aus einem disharmonischen Wirrwarr, einen einzelnen Ton herauszuhören und ihn zu benennen, mußte frappiren.

Im Spätherbst des Jahres 1853 (November) wirkte Wilhelmj zum ersten Male in einem Haydn'schen Quartette mit. Er absolvirte diese Probe mit Glanz, als wäre er ein alter, routinirter Quartett=Spieler, pointirte vortrefflich seine solistischen Partien, hielt bei der Begleitung an und zeigte, daß er vollständig über seinem Stoffe stand. Ebenso scharf, wie das musikalische Gehör, war bei ihm das rhythmische Gefühl entwickelt; selbst die komplizirte Taktart vermochte ihn nicht aus der Fassung zu bringen. Im neunten Lebensjahre (am 8. Januar 1854) trat er zum ersten Male in einem Konzerte zu Limburg a. d. Lahn zum Besten der dortigen Stadtarmen öffentlich auf. Sein musikalisch vollendeter Vortrag machte Sensation. Dasselbe gilt von seinem Debüt als Solist am Hoftheater in Wiesbaden am 17. März 1856.

Trotz aller dieser Erfolge konnte sich Wilhelmj's Vater immer noch nicht dazu verstehen, seinen Sohn Musiker werden zu lassen, sondern bestand darauf, daß er die Gelehrten=Laufbahn einschlüge. „Ich will zugeben, Du hast Talent", meinte er. „Das berechtigt Dich immer noch nicht, gleich ein ganzes Leben auf dasselbe zu bauen; denn heutzutage gehört zu einem wahren Künstler mehr, als bloßes Talent, — etwas Halbes sollst Du aber nicht werden. Jene Lobes=Hymnen, die man Dir singt, haben Deine Eitelkeit erweckt, ich merke es wohl. Allein Du darfst nicht vergessen, daß Du Deiner Jugend einen großen Antheil am Erfolge zu danken hast; ob die künstlerische Entwickelung mit dem Alter gleichen Schritt halten wird, bleibt eine offene Frage an die Zukunft." — Als aber der Sohn täglich von Neuem in den Vater drang und ihm vorstellte, daß er tief unglücklich werden würde, wenn man seinen Herzenswünschen nicht willfahre,

gab jener bedingungsweise nach: „Ich will mich Deiner Neigung fügen; doch mache ich dieses Zugeständniß von dem Urtheile einer maßgebenden, musikalischen Persönlichkeit über Dich abhängig. Befindet Dich diese bedeutend genug, um zu Deiner Ausbildung als Künstler zu rathen, dann soll Dir meinerseits nichts mehr in den Weg gelegt werden!" — Froh über diese Errungenschaft, dankte der junge Wilhelmj dem Vater und studirte fleißig in der Schule bis zum Jahre 1861. —

Auf Empfehlung des Prinzen Emil von Wittgenstein wandte sich unser unternehmender Jüngling im Frühling dieses Jahres nach Weimar an Franz Liszt, um von dem genialen Meister das entscheidende Urtheil über seine Befähigung und Tauglichkeit zum Künstler-Berufe entgegenzunehmen. Liszt empfing Wilhelmj nicht allzu freundlich, weil er gegen alles Wunderkinderthum eine unsagbare Antipathie hegte. So packte denn der junge Mann muthig seine Violine aus, während Liszt am Flügel Platz nahm, um den Empfohlenen zu begleiten. Die Spohr'sche „Gesangszene" (Achtes Violin-Konzert op. 47) machte den Anfang; ihr folgten die „Ungarischen Weisen" H. W. Ernst's. Obgleich Liszt schon aus dem bisherigen Vortrage die eminente Begabung Wilhelmj's ersah, ließ er ihn trotzdem noch einige Stücke vom Blatt spielen, um seinem Amte als Kunstrichter nach allen Seiten hin gerecht zu werden. Auch dieser Aufgabe entledigte sich der Geprüfte mit erstaunlichem Geschicke, sodaß am Schlusse der Meister aufsprang, ihm die Hand reichte und in die Worte ausbrach: „Und da konnte man noch über Ihren Beruf schwanken?! — Die Musik ist Ihnen ja angeboren! Sie sind so sehr für die Geige prädestinirt, daß dieselbe für Sie hätte erfunden werden müssen, wäre sie noch nicht dagewesen! Arbeiten Sie fleißig weiter; die Welt wird noch von Ihnen reden, junger Mann!" — Daß dieses Geleitwort Liszt's die letzten Bedenken des fürsorglichen Vaterherzens beseitigte, bedarf kaum der Erwähnung. Welches Interesse aber der Meister für seinen neuen Protégé hegte, mag daraus ersehen werden, daß er ihn wenige Tage nach der vorbeschriebenen Prüfung persönlich nach Leipzig begleitete, wo er ihn bei Ferdinand David[6]) durch seine Fürsprache

---

6) Ferdinand David (geboren am 19. Juni 1810 in Hamburg) ist ein ähnliches Genie, wie Wilhelmj, hat es aber nie zu einer so virtuosen Vollendung gebracht. Bereits als zehnjähriger Knabe trat er in Hamburg an die Oeffentlichkeit, war von 1823—26 Schüler Louis Spohr's in Kassel

besonders gut unterzubringen gedachte. Er überwies Wilhelmj an David mit den denkwürdigen Worten: „Hier bringe ich Ihnen den zukünftigen zweiten Paganini; sorgen Sie für ihn!“ —

Und David nahm das Wort des Meisters zu Herzen, er gewann Wilhelmj während der drei Jahre seiner Vorbereitung auf dem Leipziger Konservatorium (1861—1864) lieb und leitete die Studien des Jünglings auf der Geige selbst, während ihn in Harmonie-Lehre und Kontrapunkt Moritz Hauptmann, Ernst Friedrich Richter und später in Wiesbaden auch Joachim Raff unterrichteten. Freilich bedurfte Wilhelmj in technischer Hinsicht eigentlich keines Lehrers mehr; denn bei seinem Eintritt in das Konservatorium beherrschte er bereits die Technik so vollkommen, daß er von seinen Mitschülern als Wunder angestaunt und oft genug in seiner Wohnung um Extra-Proben seiner ganz unglaublichen Virtuosität angegangen wurde. — Das, was er von seinem berühmten Lehrer vor Allem erbte, ist die Klassizität im Styl, die weniger in den Soli, als im Quartettspiele sich Geltung verschafft und so außerordentlich wohlthuend wirkt. — „Schwierigkeiten giebt's für ihn nicht!“ —, pflegte David schmunzelnd zu sagen,

---

und unternahm nach vollendeter Ausbildung mit seiner Schwester Luise, einer ganz vortrefflichen Pianistin, Konzertreisen durch Deutschland, die seinen Ruf begründeten. Nach kurzer Mitgliedschaft am Berliner Königstädtischen Theater-Orchester, ging er als Quartettspieler nach Dorpat, von wo aus er zu wiederholten Malen Kunstreisen nach St. Petersburg, Moskau und Riga unternahm. Im Jahre 1836 kehrte er nach Deutschland zurück, um in Leipzig dauernden Wohnsitz zu nehmen. Hier wirkte er als erster Konzertmeister am Gewandhaus-Orchester, seit Gründung des Konservatoriums im Jahre 1843 auch als Lehrer des Violinspiels an diesem Institute. Fast vierzig Jahre eines ununterbrochenen, segensreichen Wirkens in Leipzig folgten. Am 13. Juli 1873 wurde er in der Schweiz (Kloster) durch einen jähen Tod vom Leben abberufen. Obgleich er als Komponist sehr fruchtbar gewesen ist (Konzerte, Charakterstücke, Variationen ꝛc. für Violine, Quartette, Sinfonien, eine Oper: „Hans Wacht“), so liegt doch nicht hierin seine eigentliche Bedeutung. Abgesehen von den Leistungen als Geigen-Virtuos hat er namentlich als Pädagog und Herausgeber alter Meister Großes geleistet. Seine Violinschule ist bis auf den heutigen Tag das Non plus ultra aller in dieses Gebiet schlagenden Literatur. Die von ihm revidirten Konzerte und Sonaten älterer Tondichter, namentlich aber die bei Breitkopf und Härtel erschienene „Hohe Schule des Violinspiels“ nebst der „Vorschule“ sind unübertrefflich und sichern ihm ein dauerndes Andenken.

wenn er Wilhelmj in einem der musikalischen Zirkel Leipzigs spielen hörte. Die Liebe, welche er dem jungen Manne zollte, übertrug sich bald auf die besten Kreise des kunstsinnigen Pleiße-Athens. So kam es, daß Wilhelmj bereits während seiner Schülerzeit am Konservatorium eine vielumworbene Person war, überallhin eingeladen und mit ausgesuchtester Liebenswürdigkeit aufgenommen wurde. — Einen seiner größten Triumphe aber feierte er gelegentlich einer Konservatoriums-Prüfung am 9. April 1862, in welcher er das bekannte und technisch sehr schwierige Fis-moll-Konzert (pathétique) von H. W. Ernst spielte. Der Beifall war ein frenetischer, die Huldigungen seitens der Zuhörerschaft spontane; nie hatte der Prüfungs-Saal ähnlichen Enthusiasmus gesehen. Als sich der Jubel endlich legte, umarmte David seinen Schüler und küßte ihn stumm, weil ihm tiefe Rührung die Worte versagte. — Wie lieb überhaupt dieser Geigen-Nestor Wilhelmj gewann, kann man daraus ersehen, daß er auf der Titel-Vignette seiner stets mustergiltigen Violinschule als Ideal eines Geigers das Bild — Wilhelmj's anbringen ließ.

Immer festere und unlöslichere Bande zog die Freundschaft um Lehrer und Schüler, die noch durch das erste öffentliche Auftreten Wilhelmj's in einem Gewandhaus-Konzerte am 24. November 1862 gestärkt wurden. Wenn man in Rücksicht zieht, wie peinlich die Direktion dieser Aufführungen in der Wahl der Solisten ist, um dem Publikum nur das Allerbeste zu bieten, so muß schon die Zulassung Wilhelmj's als eine besondere Vergünstigung erscheinen, die man dem außergewöhnlichen Genie machte. Er spielte das schwerste Violin-Konzert, Josef Joachim's unvergleichlich schönes „Konzert in Ungarischer Weise". Publikum und Kritik jauchzten ihm entgegen. — Im Hause David's lernte er auch seine nachmalige Gattin, eine Nichte seines Lehrers, Freiin Sophie von Liphart, kennen, mit der er sich am 29. Mai 1866 verheirathete.

Als Wilhelmj im Jahre 1864 das Leipziger Konservatorium verlassen hatte, befiel ihn ein schweres Nerven-Leiden, das ihn für längere Zeit auf das Krankenbett warf und von seinen Studien abhielt. Endlich genesen, nahm er die Violine mit erneutem Eifer zur Hand und begann seine großen Konzert-Reisen, die ihn bis zur Gegenwart durch alle Länder führen und den Kreis seiner Verehrer und Bewunderer erweitern. Seine erste im Spätherbst des Jahres 1865

unternommene Kunstreise brachte ihn nach der Schweiz, das Frühjahr 1866 nach Holland und Großbritannien. Der Entschluß Wilhelmj's England zu besuchen, entsprang zunächst politischen Ursachen; der deutsch-österreichische Krieg war damals entbrannt und vereitelte ihm Pläne, die er für eine große Tournée durch Deutschland bei sich trug. Mit wenig Hoffnungen betrat er den Boden Großbritanniens. Dem Einflusse Jenny Lind's gelang es, ihm die solistische Mitwirkung an einem der großen unter Alfred Mellon's Leitung stehenden Konzerte im Londoner Konventgarden-Theater zu verschaffen. Dort trat er am 17. September 1866 zum ersten Male auf. Durch die Zauberkraft seines virtuosen Genie's elektrisirte er selbst das phlegmatische englische Publikum. Begeisterte Kritiken feierten in ihm den zweiten Paganini, man wähnte sich zurückversetzt in jene Zeiten, da der italienische Maëstro zum ersten Mal in London aufgetreten war. — In Paris, wo man vermöge des südlichen Temperaments zwar etwas entzündlicher, dafür aber durch die Triumphe Liszt's und Thalberg's stark verwöhnt war, führte sich Wilhelmj am 20. Janur 1867 ein. Er spielte in einem der bekannten „Concerts populaires pour la musique classique“, die unter Pasdeloups Leitung im Cirque Napoléon abgehalten wurden. Auch dort nannte man ihn: „Le nouveau Paganini!“ —, die Kritiken schrieben rücksichtlich seines schnellen Erfolges beim Publikum der Seine-Hauptstadt: „Inconnu hièr, le voilà célèbre aujourd'hui“, und man war sich darüber einig, daß man in Wilhelmj die höchste Vollendung eines Geigers vor sich habe. — Nach kurzem Aufenthalte in seiner deutschen Heimath begab sich unser Künstler im Herbst 1867 nach Italien. War in Frankreich und England die Begeisterung für seine Muse schon eine große gewesen, so durchbrach hier in Italien der Enthusiasmus alle Schranken. Neben den vielen Ovationen brachten ihm seine Leistungen im Vortrage klassischer Musik die Ernennung zum Protektor der „Società di quartetto“ in Florenz ein. —

Die kunstsinnige Großfürstin Helena Pawlowna von Rußland, welche bekanntlich die besten und berühmtesten zeitgenössischen Meister um sich zu versammeln pflegte, ließ im Januar des Jahres 1868 auch eine Einladung an den damals im 23. Lebensjahre stehenden Wilhelmj ergehen. Er leistete derselben Folge und wurde in St. Petersburg auf's Liebenswürdigste empfangen. Man wies ihm zugleich mit

Hektor Berlioz als Wohnung das Palais Michel an und behandelte ihn mit wahrhaft fürstlicher Gastfreundschaft. Wilhelmj's Gegenwart trug nicht wenig dazu bei, die musikalischen Hochgenüsse, welche die Salons der genialen Fürstin so berühmt gemacht haben, zu erhöhen. Hektor Berlioz, welcher den jungen Künstler zum ersten Male spielen hörte, soll ganz begeistert ausgerufen haben: „Niemals habe ich einen Geiger mit einem solch' eminenten, bezaubernden und edlen Tone gehört, als August Wilhelmj! Ich gestehe offen, seine ganze Art und Weise hat etwas Phänomenales!“ — Als aber am 27. (beziehentl. 15. [nach russ. Zeitrechnung]) Januar desselben Jahres Wilhelmj zum ersten Male in St. Petersburg öffentlich auftrat, kannte der Jubel keine Grenzen. Eine Begeisterung und förmliche Extase bemächtigte sich des Publikums, die nur mit jenem Entzücken verglichen werden kann, das man vor nicht langer Zeit in der Zarenstadt der Erst-Aufführung der Wagner'schen Nibelungen-Tetralogie entgegenbrachte, oder mit der man Anton Rubinstein zu seinem fünfzigjährigen Künstler-Jubiläum überschüttete. —

Die nächsten zehn Jahre treffen wir Wilhelmj fast ohne Unterbrechungen auf großen Konzertreisen. In der Saison 1868/69 spielte er in der Schweiz, Belgien und Frankreich, 1869/70 in den größten Städten Englands, Schottlands und Irlands. Seine Triumphe steigerten sich mit jedem neuen Auftreten. Der deutsch-französische Krieg hinderte ihn wieder daran, Deutschland mit einer Tournée zu bedenken; er begab sich nach Holland, wo man ihn mit noch größerem Enthusiasmus aufnahm, als im Jahre 1866. Wie gewaltig die Begeisterung für den Künstler war, mag man daraus ersehen, daß ihm in Leyden ein solenner Fackelzug gebracht wurde und der König der Niederlande ihm eine köstliche italienische Geige als Präsent überreichen ließ, auf welcher Wilhelmj bis zum heutigen Tage mit Vorliebe spielt. Die Saison 1871/72 benutzte er dazu, die nördlichen Länder zu bereisen und sich in Dänemark, Schweden und Norwegen hören zu lassen. Auch hier wurde ihm enthusiastischer Beifall zu Theil. —

Trotzdem die politischen Ereignisse der Jahre 1866 und 1870/71 wohl störend in die Dispositionen Wilhelmj's eingegriffen haben mögen, ist es doch immerhin sonderbar, daß ein deutscher Künstler, der seine Virtuosität deutschen Meistern verdankt, erst sämmtliche andere Länder

Europa's bereist, und dann an sein Vaterland denkt. Worin dieses sonderbare Verhalten des Geigers seinen Grund findet, können wir nicht mit Bestimmtheit feststellen; jedenfalls redet die Spekulation dabei wohl auch ein bedeutsames Wort mit. Denn Wilhelmj ist, wie wir uns noch vor Kurzem überzeugt haben, nicht allein ein Künstler, sondern auch ein außerordentlich nüchterner Geschäftsmann, der die Reklame für seine Person in etwas starker Dosis den Vertretern der Presse aufnöthigt.

So benutzte er denn endlich die Jahre 1872—73 dazu, Deutschland und Oesterreich zu bereisen. Er besuchte Norddeutschland, die russischen Ostsee-Provinzen, Polen, Galizien und die österreichischen Kronländer, später bis zum März 1874 Süddeutschland, den Rhein und Holland. In Berlin trat er am 22. Oktober 1872 in der Sing-Akademie, in Wien am 23. März 1873 im Musikvereins-Saale auf. Das deutsche und österreichische Publikum verzieh dem Rheinländer gern die kleine Taktlosigkeit, daß er sein Vaterland zuletzt bedachte, und war von seinem Spiele gänzlich hingerissen. Man feierte ihn in der Presse als Phänomen ersten Grades, sogar als den Ersten, wobei man (im Augenblicke des Rausches) manches Unrecht Josef Joachim gegenüber beging. Freilich war der Erfolg Wilhelmj's mehr ein äußerlicher, weil seine Spielweise etwas Bestechendes und auf den Effekt Berechnetes an sich hat; künstlerisch berechtigter bleiben die Triumphe Joachims.

Wir führen noch kurz an, daß Wilhelmj in den Jahren 1875 bis 77 in England weilte und dessen größere wie kleinere Städte besuchte. Der Erfolg war auch hier wieder ein ganz kolossaler, ein Aufsehen erregender; mit Ehren reich beladen kehrte er nach Deutschland zurück.

Nicht hoch genug angerechnet werden können dem Künstler seine eifrigen Bemühungen um die Förderung der Wagner'schen Muse, namentlich seine Mitwirkung als Konzertmeister bei den Bayreuther Bühnen-Festspielen unter Hans Richter. Er verwaltete diesen schweren Posten mit einer Gewissenhaftigkeit und Treue, daß selbst Meister Wagner nicht genug Worte der Anerkennung finden konnte. — Da aber Wilhelmj in Englands musikalischen Kreisen festen Fuß gefaßt hatte und dort als Autorität galt, mußte es ihm bei vorhandenem bestem Willen leicht fallen, Richard Wagners Muse in England einzuführen. Er that dies mit regem Eifer und bestem Erfolge, er

bewog sogar den Bayreuther Meister, im Mai 1877 nach London zu kommen und den Wagner-Konzerten beizuwohnen. Gelegentlich der in der Königlichen Alberthalle unter des Meisters persönlicher Ober-Direktion stattfindenden Wagnerfeste leitete er das aus zweihundert Mitgliedern bestehende Orchester. So konnten die „Times“ mit vollem Rechte ihn als den „eifrigsten und erfolgreichsten Förderer Richard Wagner's“ bezeichnen.

Freilich übte diese rastlose Thätigkeit — namentlich für die Verbreitung der neudeutschen Tondichtung — einen argen Rückschlag auf die Gesundheit des Künstlers aus. Ein schweres Nerven-Leiden befiel ihn und brachte ihn bis hart an den Rand des Grabes. Seine Kunst lag gänzlich darnieder und auch als Rekonvaleszent verbot es ihm die Rücksicht auf seine Gesundheit, die geliebte Violine wieder in die Hand zu nehmen. „Vom Tode auferstanden“ begab sich Wilhelmj zunächst wieder nach London, wo er in den großen Krystall-palast-Konzerten unter A. Manns' Direktion wahre Triumphe feierte. Eine außerordentlich schmeichelhafte Einladung entbot ihn zum Beginn des Jahres 1878 nach Italien. Hier erregte er fast unglaubliches Furore. Im März 1878 veranstaltete er in Mailand eine glänzende Serie von „Abenden für deutsche Kammermusik“, welche ihm die feierliche Ernennung zum Ehren-Mitgliede der Mailänder: «Società di quartetto» einbrachten. Der Enthusiasmus, den August Wilhelmj im Vaterlande Paganini's wachrief, überbot alles bis jetzt Dagewesene. Mit jener Zügellosigkeit, welche dem Italiener zu eigen ist (vergl. Giuseppe Verdi's Besprechung), wurde er unter tausendstimmigem: „Evviva!“ empfangen; in den kurzen Pausen des Solo-Instruments übertönten brausende Rufe der Begeisterung die Tutti. Am Schluß mußte der Künstler, zu zahllosen Malen hervorgerufen, immer von Neuem vor dem entzückten Auditorium erscheinen. Die Ovationen wurden auf der Straße fortgesetzt. Man begleitete seinen Wagen unter stürmischen Kundgebungen, spannte sogar die Pferde aus und zog den gefeierten Meister nach seiner Wohnung.

Die gegenwärtigen Wilhelmj-Konzerte gestalten sich allerorts zu Ovationen für den Künstler, dessen Verdienste um die Musik Se. Königliche Hoheit der kunstsinnige und kunstverständige Großherzog von Baden durch die Ueberreichung des Komthurkreuzes vom Zähringer Löwen würdigte und anerkannte. — Wilhelmj schiffte sich, nachdem

er den ganzen europäischen Kontinent bereist hatte, im September 1878 nach Amerika ein, um von dort aus eine sogenannte Welt-Tournée zu unternehmen. Bei seiner Rückkehr nach Deutschland im Jahre 1882 brachte eine weitverbreitete Tages-Zeitung nachfolgende Notiz: „Am 9. Juli (1882) ist das Telegramm aus Wiesbaden angelangt, daß Professor August Wilhelmj nach fast vierjähriger Abwesenheit in Europa wieder glücklich eingetroffen ist. Der gefeiertste „König der Geiger" hat damit eine Reise um die Welt beendet, wie sie vor ihm noch kein Künstler gemacht. Im September 1878, nachdem er in den Städten Europa's konzertirt hatte, begab er sich zunächst nach New-York, woselbst er beispiellose Triumphe feierte, die sich auf seinem Zuge durch den Norden und Süden der neuen Welt von Stadt zu Stadt noch vermehrten. Es giebt kaum einen Platz des amerikanischen Kontinents, wo der Meister nicht aufgetreten wäre, und zwar sowohl als Geiger, wie auch als Orchester-Dirigent. Mit Ehren überhäuft begab er sich dann nach Neuseeland und Australien, woselbst ihm Ovationen zu Theil wurden, die jeder Beschreibung spotten. In vielen Städten wurde er zum Ehrenbürger ernannt. Darauf reiste August Wilhelmj nach China, Japan, Indien, Persien." — — Die „Gartenlaube", welche ihn in Nr. 21 des Jahrgangs 1883 als „Geiger-König" feiert, schreibt: „Mit dieser Reise um die Welt aber hat Wilhelmj den Traum seiner Jugend verwirklicht, das Ziel seiner Wünsche erreicht, — in allen Zonen der Erde hat derselbe gestanden als treuer Priester der Kunst, zum Ruhme und zur Zierde der Kultur! — Sein Name ist in eminentestem Sinne „weltberühmt" geworden!" —

Nicht uninteressant ist es, die begeisterten Zeitungs-Berichte über Wilhelmj-Konzerte bis in die neuste Zeit zu verfolgen. Alle sind des Lobes voll, wenn auch öfter zu überschwänglich. So schreibt z. B. die „Weser-Zeitung" über ein am 15. Februar 1884 in Bremen abgehaltenes Konzert des Meisters, indem sie anfänglich einen seichten und grundfalschen Vergleich zwischen Joachim und Wilhelmj zieht:

„Das Konzert, welches gestern Abend Herr Prof. Wilhelmj im Saale des Börsen-Gebäudes gab, brachte der zahlreichen Zuhörerschaft einen ganz außerordentlichen Genuß. Wir hatten vor Kurzem Meister Joachim gehört und konnten uns damals nicht vorstellen, daß ein anders geartetes ebenso überwältigendes Spiel möglich sei; und doch ist dem so. Man

soll aber diese Meister nicht vergleichen, sondern sich freuen, daß zwei solche Künstler existiren. Wilhelmj's Spiel erschien uns fascinirender als je. Der Glanz seines Tones ist geradezu berückend, es fehlt demselben keine Vollkommenheit, nichts an Weichheit, Süßigkeit und Pracht, die Reinheit des Spiels ist eine das musikalische Ohr vollkommen befriedigende, die kühnsten doppelgriffigen Passagen lassen gar keinen Gedanken irgend einer Mühe aufkommen und bewahren die letzte Schönheit des Klanges. Ob Wilhelmj in dieser Seite, d. h. in der sinnlichen Schönheit, das Gebiet seiner Kunst begrenzt findet, mag eine aufzuwerfende Frage sein, jedenfalls aber ist dieses Gebiet ein großes Reich, und er ist in demselben ein souveräner Herrscher. Die Spenden, die er uns brachte, waren auf das glücklichste gewählt und seiner Eigenart konform. Die erste, eine italienische Suite nach Nicolo Paganini. In der Arie trat uns sogleich die unbesiegliche Macht seines Tones entgegen, in dem Marsch der Barkarole die prachtvolle Art seines mehrstimmigen Spieles, das moto perpetuo hatte höchsten prickelnden Reiz und entfaltete sich zu mächtig austönenden Passagen, die uns in athemloser Spannung hielten. Die zweite Nummer war eine Parsival-Paraphrase, deren herrlich geschwungener Melodie man wie durch einen in Tönen leuchtenden Zaubergarten wandelnd folgte; hervorragend war darin das Frühlingslied am Charfreitag-Morgen, eine der schönsten Wagner'schen Erfindungen. Dem endlosen Beifall nachgebend, fügte Wilhelmj eine zweite Paraphrase nach Nibelungen-Motiven — wenn wir nicht irren, waren es Sigfrid-Motive — hinzu, die der ersten an Schönheit kaum nachgab. Die dritte Gabe war ein ungarisches Konzertstück von Wilhelmj selbst, in welchem die melancholisch und chevalereske Seite der ungarischen Musikweise sich auf's glücklichste verbanden. Stürmisch hervorgerufen, fügte er eine Transskription des Schubert'schen Ave Maria hinzu, den ersten Vers auf der G-Seite, ein zweiter in Oktaven, schließlich in Terzen und Sextengängen, die einen solchen Zauber von Wohllaut ausströmte, daß uns das Ohr davon noch wie trunken ist. Gewiß erwächst dem Künstler eine große Kraft aus dem Besitz der mächtigsten Geige, die man kennt, aber er ist der Mann, sie zu beherrschen und seinem Schönheitssinn unterthänig zu machen!" — B.

Der Enthusiasmus, welchen der „Geiger-König", oder wie ihn ein Budapester Blatt nennt, „Geiger-Kaiser", am 11. März 1887 im großen Musikvereins-Saale in Wien mit seiner unvergleichlichen Kunst erregte, spottet jeder Beschreibung. Wilhelmj wurde buchstäblich zwanzig Minuten ununterbrochen hervorgejubelt. Von den zahlreichen, glänzenden Kritiken der „Musik-Metropole", wie die Oesterreicher ihr Wien stolz nennen, lassen wir hier nur die Worte des „Neuen Wiener Tageblatts" folgen:

„—„Hier bin ich!" schien der Mann sagen zu wollen, als er gestern Abend nach einer vierzehnjährigen Pause wieder einmal einen Wiener Musiksaal betrat und den ernsten, fast trotzigen Blick über die Reihen seines Publikums schweifen ließ. Der interessante Charakterkopf forderte sofort zu den verschiedensten Vergleichen heraus. Hier wollte man durch Wilhelmj's herbe Züge an Beethoven, dort an Goethe oder an Humboldt erinnert sein; darin kam man überein, daß man eine fesselnde Erscheinung vor sich habe. . . . Wilhelmj spielte also das Violinkonzert Beethoven's. Mit dem großen Tone eines Joachim und Laub verbindet seine Geige die Süßigkeit eines Ernst und Sarasate, die Reinheit ist unfehlbar und von tadelloser Schärfe, und der Gesang von leuchtender Kraft. Das Andante und Rondo des Beethoven-Konzertes machte einen tiefen Eindruck auf das Auditorium, und im ersten Satz wurde der Künstler mitten in der Kadenz von stürmischem Beifall unterbrochen. Zugaben waren nach jeder Programm-Nummer eine selbstverständliche Sache. Zuerst war es das Ave Maria von Schubert, das Wilhelmj anfangs auf der G-Saite, dann aber in der Oktave spielte und damit eine bezaubernde Wirkung hervorbrachte. Nach der herrlich vorgetragenen Parsival-Paraphrase zweite Zugabe: ein Bach'sches Andante, und nach einer Polacca eigener Komposition schließlich als dritte Zugabe Nokturno von Chopin. Das Publikum schien sich an dieser Zaubergeige nicht satthören zu können und die vielen Zukunftsgeiger, die sich im Saale eingefunden, werden nun wohl jenem Biographen Glauben schenken, der da erzählt, daß der berühmte Künstler als Knabe von Henriette Sontag den Weihekuß erhalten, als Jüngling von Liszt in die Kunstwelt eingeführt und als Mann von Richard Wagner umarmt worden sei. . . ." Fr.

In der Saison 1888/89 machte Wilhelmj abermals eine Tournée durch Norddeutschland. Bei dieser Gelegenheit war es uns zum letzten Male vergönnt, den Meister zu hören. Er reiste in Begleitung des Pianisten Rudolf Niemann. Das Programm war durchschnittlich in allen Orten das nämliche und bestand aus nachfolgenden Nummern:

1. L. van Beethoven: Kreutzer-Sonate (op. 47) für Klavier und Violine.
   a. Adagio sustenuto. — Presto.
   b. Andante con Variazioni.
   c. Finale: Presto.
   (Die Herren Wilhelmj und Niemann.)
2. Joh. Seb. Bach: Chaconne für die Violine.
   (Herr Aug. Wilhelmj.)
3. Chopin: Konzert-Allegro (op. 46) für Klavier.
   (Herr Rud. Niemann.)

4. a. Wilhelmj: Romanze für Violine.
   b. Chopin: Nokturno in Des-dur.
   (Herr Aug. Wilhelmj.)
5. Fr. Liszt: Polonaise in E-dur.
   (Herr Rud. Niemann.)
6. Wilhelmj: All' Ungherese (Ungarische Volksweisen) für die Violine.
   (Herr Aug. Wilhelmj.)

Damals fiel uns die hochinteressante Aufgabe zu, das Amt des öffentlichen Kritikers für ein größeres Blatt zu übernehmen. Wenn wir dieselbe nachstehend wiedergeben, so mag man es uns nicht für einen Akt der Eitelkeit auslegen. Da die umfangreiche Rezension dasjenige Urtheil enthält, welches uns strengste Sachlichkeit und der Mangel an jeglicher Voreingenommenheit in die Feder diktirten, so kann man eine Anführung derselben dem Verfasser schon zu Gute rechnen. Einige lokale Andeutungen, sowie die Kritik der Niemann'schen Leistungen müssen allerdings mit hingenommen werden, obgleich sie eigentlich nicht in den Rahmen des vorliegenden Essay's passen:

„(Meister Wilhelmj's Auftreten.) Da, wo es sich um die Vollendung handelt, hat die Kritik einen schweren Standpunkt. Indem sie lediglich eine Bestätigung dessen bildet, was die vox populi in jubelndem Beifall zugestand, zieht sie sich nur zu leicht den Vorwurf des charakter- und geistlosen Referates zu, dem tausende von musikalischen Enthusiasten und redaktionellen Billetschnorrern huldigen. Hier fällt ihr — wollen wir wenigstens Lessings Grundsätze hochhalten — die schwerste Aufgabe zu: Das unbarmherzige Walten ihres Amtes, — die unbeugsamste Strenge. Zu einem derartigen Urtheile gehört aber persönliche Unbefangenheit des Kritikers in erhöhtem Maaße, die bei vorhandener geistiger Fähigkeit eine sachliche Entscheidung verlangt, frei von jeder Voreingenommenheit, welche die Kunst der Töne durch tausend kleine Raffinements für sich zu erwerben weiß. Wir wollen sehen, ob wir dieser nicht eben leichten Aufgabe bei der Kürze der uns zu Gebote stehenden Zeit gerecht zu werden vermögen: — Wilhelmj ist, das dürfte vielleicht bekannt sein, nächst Josef Joachim der bedeutendste der jetzt lebenden Geiger. Wenn äußerliche Zeichen auch in künstlerischer Hinsicht einen Rückschluß auf die Fähigkeiten gestatten, so konnte man an den vielen Orden, die Wilhelmj's Brust bedeckten, schon den weltberühmten Künstler sehen, der vor dem Sultan, dem Kaiser von Japan und China gestanden hatte und den Yankees ihren monotonen „doodle" vorgegeigt hatte. — Daß trotz der „etwas hohen Preise" der weitgewanderte und berühmte Künstler nicht mehr Publikum angezogen hatte, wundert uns aufrichtig. Dafür war

es eine um so andächtigere Gemeinde, die für den Aerger um die verstellten Stuhlreihen und vollständig veränderten Plätze durch das Erscheinen Wilhelmj's und durch sein Spiel entschädigt wurde. — Man lacht vielleicht über die wunderbare Kombination von nebensächlichem Aerger und künstlerischem Genuß? — Nun, der letztere drohte bei der bekannten Schwäche der Menschen, die traute Gewohnheit nicht fallen zu lassen, stark beeinträchtigt zu werden und wurde es auch insofern, als die nach Beginn des Konzertes Eintretenden beim Aufsuchen ihrer angestammten und auf dem Situationsplane richtig verzeichneten Plätze infolge der Umstellung und Neuordnung dieselben nicht zu finden vermochten und nun in den Gängen und an der Seite stehend verharren mußten. — Eröffnet wurde die Aufführung mit Beethoven's Kreutzer-Sonate (op. 47 in A-moll) für Klavier und Violine. Herr Pianist Rudolph Riemann hatte die Klavierpart übernommen. Von einigen fremdartigen Auffassungen abgesehen (wir meinen mehrere unvermittelte Uebergänge vom Pianissimo zum Fortissimo, vom Ritard. zum a Tempo, die namentlich im „Andante con variazioni" störend wirkten), war die Wiedergabe dieses schwersten Werkes der ganzen alten und modernen Kammermusik, aber auch der schönsten Schöpfung im Reiche der Töne, eine künstlerisch abgerundete Leistung in des Wortes höchster Bedeutung. Auf die Kreutzer-Sonate (so benannt, weil sie Beethoven einem der trefflichsten Geiger seiner Zeit, Rudolph Kreutzer, dem Komponisten vieler Opern, Violin-Konzerte, sowie der berühmten Geigen-Etuden [geb. 16. November 1766, gest. 6. Januar 1831] widmete) hat Beethoven sein ganzes Können, die ganze Schaffensfähigkeit seines Riesen-Genius verwandt. In großen, vollen Akkorden giebt er die Exposition des Ganzen im einleitenden Adagio sustenuto und besagt durch diese genial hingeworfene Skizze bereits, daß eine fast übermenschlich großartige Ausführung folgt. Das Presto, das sich unmittelbar anschließt, trägt mit wenigen Ausnahmen ein Stückchen jenes ruhelosen, dämonischen Charakters an sich, das die C-moll-Sinfonie Beethoven's (Nr. 5) im ersten Satze auszeichnet. Nur das zweite Thema gewährt in seiner choralartigen Melodik einen kurzen Ruhepunkt, eine kleine Pause zur Kraft-Ansammlung. Was an Innigkeit und Gefühlstiefe einem deutschen Herzen entspringen kann, das hat Beethoven in den langsamen Mittelsatz (Andante con variazioni) gelegt. Das Thema in seinen einfachen und weichen, aber trotzdem keineswegs süßlichen Modulationen hat neben der ästhetischen Schönheit seiner Bildung und seines Aufbaues auch noch den Vorzug, ein kontrapunktistisches Meisterwerk zu sein, nicht weniger die Variationen, welche weit aus dem Rahmen einer geistlosen und sklavischen Gebundenheit und einer schablonenmäßigen Mache (wie wir sie z. B. beim Abbé Gelineck in dessen 2—300 variirten Themen finden) heraustreten und die Formen freier Fantasie annehmen. Der letzte Satz dient dem ersten als Gleichgewicht. Was jener an dämonischem Charakter, an unruhiger und wüh-

lender Melodik besitzt, das kompensirt dieser durch sein ausgelassenes und fast übermüthig wildes Temperament, bei dem überall der Zug des großen, edlen Humors (analog dem letzten Satz aus der F-dur-Sinfonie Nr. 8) durchblickt. — Und wie wurden nun die Künstler dieser Riesen-Aufgabe gerecht? — Wilhelmj spielte mit seinem großen vollen Tone, der allerdings manchmal nicht frei von Nebenlauten war und leider auch in den eigentlich leise zu spielenden Partien vorherrschte, und bezauberte natürlich durch seine Meisterschaft Alles. Der Interpretationsfrage räumt der geniale Künstler eine untergeordnete Rolle ein. Obenan steht ihm der Effekt vermittelst der Tonfülle. Mit dieser Bravour kokettirt er nicht selten und fesselt derartig, daß das Herz von der Allgewalt seines Tons ebenso gefangen gehalten wird, wie der Wille durch den Blick des Hypnotiseurs. Ein Musterstück der klarsten und durchsichtigsten Technik, rein bis in's kleinste Detail, war die zweite Variation. — Die schwierigste Aufgabe liegt bei der Kreutzer-Sonate in den Händen des Klavierspielers. Herr Niemann besitzt technische Routine und musikalische Feinfühligkeit in hohem Maaße. So hat er, mit Ausnahme mehrerer unklarer Stellen und einiger ausdrucksloser Passagen, dieses Werk trefflich bewältigt. Daß das Zusammenspiel zwischen zwei Künstlern, die jahrelang miteinander reisen, und ein mehr oder minder gleiches Programm zur Abwicklung bringen, tadellos ist, bedarf keiner Betonung. — — Bachs Chaconne bildet die zweite Nummer des Programms, — also dasselbe Werk, durch dessen Vortrag Wilhelmj das Entzücken des Bayreuther Kunstheros Wagner dermaßen hervorrief, daß ihm dieser wortlos um den Hals fiel. — Nun auf diese Ueberlieferungen kann eine gerechte Kritik nichts geben, da sie nicht mit der Vergangenheit, sondern mit der Gegenwart und den in ihr gebotenen Leistungen zu rechnen hat. Bei diesem unsterblichen Meisterwerke Bach's war der volle mächtige Ton ganz und gar angebracht und wirkte im Verein mit einer glockenreinen Intonation und dem großartigen Instrumente derartig überwältigend, daß wohl in manchem Auge die Thräne weltentrückter Fassungslosigkeit gestanden hat. Bedauern wir Eins, so ist es das, daß Professor Wilhelmj die Ausgabe der Bach-Sonaten von Robert Schumann verschmäht hat. Die Begleitung, die er uns bot (bezifferter Baß) war sehr dürftig. Mag sie auch die völlig dominirende Stellung der Geige nicht beeinträchtigen, so war sie doch so dünn und unkontrapunktistisch, daß wir lieber die Geige solo vernommen hätten, wie es Meister Bach eigentlich will. Das ändert aber nichts an Wilhelmj's Spiel; und dieses war wirklich göttlich. Der Uebergang von D-moll nach D-dur wurde unbeschreiblich großartig wiedergegeben und berührte das Herz, wie ein Sonnenstrahl, der aus dem finsteren Gewölk hervorbricht und mit seinem erwärmenden Lichte die Gefilde übergießt. Der Jubel des Beifalls, welcher auf die athemlose Stille folgte, hat dem Meister genug gesagt; unsere Kritik mag also schweigen. — — Das Chopin'sche Konzert-Allegro (op. 46), das Herr Niemann auf dem

Kaps'schen Flügel zum Vortrag brachte, bewies, daß der Pianist mit der Technik der klassischen Romantik vertraut ist. Er hat eine leichte Hand, eine prächtige Fertigkeit, die nur zuweilen unklar wird und sich auf das sogenannte „Wischen" legt. Sein Vortrag wies in manchen Partien jene nervöse Hast auf, welche sich die Zeit zur ruhigen Abwicklung der technischen Kunststücke nicht gönnt und ängstlich über dieselben dahinfliegt. — Jedenfalls war die Wiedergabe des Chopin gut, während die Polonaise in E-dur von Franz Liszt von einer gewissenhaften Kritik nicht als einigermaßen tüchtige Leistung acceptirt werden kann. Wir wollen nicht die kleine Gedächtnißschwäche moniren, die am Schlusse den Pianisten befiel; das kommt von jener leidigen Mechanik des Auswendigspielens, die wir an anderer Stelle schon lebhaft (allerdings unter mancher Opposition!) verdammt haben. Nein, aber für Liszt und überhaupt für die moderne Romantik besitzt Herr Riemann einmal zu wenig Kraft im Anschlag; sodann aber geht ihm das volle Verständniß für die feinen Nüancirungen speziell Liszt'scher Kompositionen ab, ohne deren genaueste und zarteste Beachtung die Werke zur rein mechanischen Arbeit degradirt werden. Endlich auch gab der Stutzflügel von Kaps zu wenig Ton und war nicht frei von nüchterner Klangfarbe. Wir wünschen Herrn Riemann, er hätte dieses Werk von der Hand des greisen Meisters Liszt, oder von d'Albert, Friedheim, Reisenauer oder der Pauline Erdmannsdörfer-Fichtner vernommen. Himmel, welch' ein Unterschied! — Der Anfangs-Rhythmus des ersten Haupt-Themas war falsch. Das zweite Thema in A-moll ist viel langsamer und viel wuchtiger zu spielen. Die stimmführenden Oktaven müssen sich mächtig von der Begleitung abheben und donnernd ihre Melodie verkünden. Der technische Theil des élegamente war überstürzt und schmeckte mehr nach Holzhacker-Arbeit, als jener perlenden Technik, welche manche Armuth des Gedankens schmeichelnd verdeckt und selbst den strengsten Beurtheiler willensunfähig macht. Diese Leistung war also nicht nach unserem Geschmacke. — — Herr Professor Wilhelmj brachte noch zwei elegische Stücke, eine eigene Romanze, die wohl keinen Anspruch auf größere Beachtung macht, und ein für Violine transponirtes Chopin'sches Notturno in Des-dur (wohl nach D-dur umgeschrieben!). Das letztere Werk war wiederum ein Kabinetstückchen. Der Vortrag riß unwillkürlich mit sich fort. Zugleich mit dem Ton imponirte die Reinheit und Leichtigkeit der Terzen- und Sexten-Passagen, die Unfehlbarkeit des Meistergriffs in den höchsten Lagen. — Zum Schluß gab Wilhelmj noch eine eigene ungarische Skizze, „All Ungherese" betitelt, zum Besten. Dieselbe bestand in einer Einleitung, einem bekannten ungarischen Nationalthema, das auch B. Molique in seiner Geigen-Fantasie op. 26 verwerthet hat, und schloß mit einem allerliebsten Czárdás, der trotz seiner Zierlichkeit mit knapper Noth die Klippe der Trivialität umging. Wilhelmj hat selbstredend dieses keineswegs leichte Werkchen, das also in Form einer freien Konzert-Fantasie

einige Themata geschickt aneinanderkoppelt, für seine Geige und seine Technik geschrieben; das fühlt man überall heraus. — Wie ein Vollblut-Ungar hat er es verstanden, mit dem Herzen der Zuhörer sein Spiel zu treiben. Bald verliert er sich in weiches Kosen, in träumerisches Schmachten, bald wieder reißt er Alles im Wirbelsturme des Czárdás mit sich fort. Jene unsichtbaren Fäden, welche die Liebe zur Kunst und die Begeisterung zu ihrem Meister zwischen diesem und den Herzen des Publikums spinnt, hatten auch hier gleich nach den ersten Akkorden, die Wilhelmj seinem Instrument entlockte, eine Harmonie hergestellt, wie sie ein reiner und ungetrübter Genuß verlangt. Als der letzte Ton aus des Künstlers Zaubergeige verhallt war, erhob sich ein unbeschreiblicher Beifallssturm. Unter das Klatschen der Hände mischte sich das begeisterte „Bravo!", sodaß sich endlich der Meister veranlaßt sah, noch das „Ave Maria" von Schubert zu spielen. War dasselbe auch mehr oder minder ein Kunststückchen auf der G-Saite, so war es doch als Zugabe praktisch gewählt und die verhallenden Akkorde drangen gleich einem Scheidegruß an unser Ohr. — Ein Genuß ist uns am gestrigen Abend geboten worden, der in unserer künstlerischen Einöde gewiß zu den Seltenheiten gehört. Wir wollen an ihm zehren, sein Andenken treu bewahren und mit ihm zugleich die Begeisterung für einen Mann, der zu den wenigen Kunst-Heroen der Gegenwart gehört." — Ch.

Dieses Urtheil erregte seinerzeit in denjenigen Kreisen, welche für blinde Huldigung und Größenwirthschaft schwärmen, verschiedentlich Anstoß und Bedenken. Wir freuen uns daher, aus allerneuester Zeit unserer Kritik als Pendant das Referat eines geistvollen und anerkannt sachlichen Rezensenten zugesellen zu können. E. E. Taubert schreibt nämlich über ein am 27. Februar 1890 in der Sing-Akademie zu Berlin stattgefundenes Wilhelmj-Konzert im Feuilleton der „Post":

„Gestern hat August Wilhelmj unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters in der Sing-Akademie ein Konzert gegeben. Als derselbe vor mehreren Jahren bald nach seiner langen Amerika-Reise bei uns in Berlin spielte, bereitete er seinen zahlreichen Freunden und Verehrern keine angenehme Enttäuschung, es schien, als ob drüben seine Kunst arg in Verfall gerathen wäre. Nun er seit damals sich zum ersten Male wieder hier hat hören lassen, kann mit Freuden berichtet werden, daß er sich selbst wieder gefunden hat. Gleich bei den ersten markigen Oktaven in Beethoven's Violin-Konzert fühlte man heraus, daß es der frühere mächtige Ton war, den er seinem herrlichen Instrumente entlockte. Das war gestern Abend wirklich ganz der frühere Wilhelmj mit seinen Schwächen und seinen Vorzügen, die fest gezeichnete künstlerische Persönlichkeit, die sich voll in seiner Art den Bogen zu führen ausspricht. Gewiß läßt sich Manches dagegen einwenden, wie er das Beethoven'sche Konzert

spielt. Er geht nicht auf in dem Werke, sondern er zwingt dasselbe, sich seiner Art zu spielen anzubequemen. Da nun aber das Beethoven'sche Werk auch so stark in seiner Eigenart ist, daß es sich nicht ganz zwingen läßt, so stellt sich an manchen Stellen ein Zwiespalt zwischen der Aufgabe und deren Lösung heraus. Wilhelmj's Ton war in den Passagen des ersten Satzes vielfach zu massiv, auch im langsamen Satz fehlte es den Phrasen der Violine, welche das vom Orchester festgehaltene Grundthema umspielen, an der Durchsichtigkeit. Doch war sein Ton von dem Moment an, wo die Violine gegen den Schluß die melodische Führung übernimmt, von edler herzgewinnender Schönheit, mächtig die Wirkung des Haupt-Themas im Finale, und in der Kadenz imponirte der Glanz und die absolute Reinheit seiner Doppelgriffe. Köstlich ist seine Behandlung der tiefen G-Saite, hier füllt sein Ton das Ohr mit herrlichem Wohllaut, nirgend erinnert der Klang an das Material, mit dem der Ton erzeugt wird. Mit der Bearbeitung des Chopin'schen Nokturnos in Des-dur, des Schubert'schen Ave Maria für seine Violine hat er wieder alle Hörer erobert; namentlich in dem ersten Theil des letztgenannten Stückes, der auf der tiefen Saite gespielt wird, war der Vortrag von hinreißender Schönheit des Klanges und einfacher großer Empfindung getragen. Ebenso wußte er mit seiner Uebertragung der Liszt'schen Rhapsodie für Violine und Orchester ganz vergessen zu machen, daß das Werk ursprünglich für Klavier gedacht ist. Der Saal der Sing-Akademie war gut besetzt, namentlich hatte sich Alles eingefunden, was selbst den Bogen führt, und Herr Wilhelmj wird mit seinem Erfolg diesmal wohl recht zufrieden sein." — —

Es wäre eine erhebliche Arbeit, alle die äußeren Ehren, Auszeichnungen, Titel und Orden zu nennen, welche die Begeisterung der ganzen kunstsinnigen Welt dem Meister als Zeichen ihrer Anerkennung schenkte. Wilhelmj scheint einen gewissen Werth auf ihre Vorzeigung zu legen, denn in jedem Konzert sieht man ihn als ordenüberladenen Professor auf dem Podium. Nun, wir wollen gegen diese Schwäche (die er übrigens mit Joachim nicht theilt) den Stab nicht brechen. Ein Mann, der seine Lorbeern von Australien und Neuseeland selbst holte, der in Amerika, in China, Persien und im europäischen Auslande denselben guten Ruf genießt, wie in Deutschland, kann schließlich ebenso mit seinen Orden kokettiren, wie mit seinem bezaubernden Spiele. Reklame scheint heutzutage nun einmal zum Metier eines jeden Künstlers zu gehören. Und wo dieser sie nicht versteht, unterweist ihn sein Interpreneur in dieser Wissenschaft.

Die eigenen Kompositionen Wilhelmj's können, wie bereits gesagt, keinen Anspruch auf tiefere Bedeutung machen. Ein nicht ver-

öffentlichtes Violin-Konzert, von welchem die Informations-Werke viel reden, haben wir nicht gehört, enthalten uns also jeder Kritik. Die übrigen Sachen sind Bagatellen, für die Technik des Komponisten geschrieben und als Einlagen gut verwendbar einem Publikum gegenüber, daß an geistreiche Erfindung oder tiefere Melodik keine Ansprüche stellt.

Geschätzt sind seine Transkriptionen Bach'scher (Air ꝛc.), Chopin'scher (Nokturnos, Polonaisen ꝛc.) und Wagner'scher (namentlich das Preislied Walter von Stolzings aus den „Meistersingern von Nürnberg" u. A. m.) Werke. —

Die Qualität Wilhelmj's als Violinspieler ist wohl schon zur Genüge durch die zitirten Rezensionen beleuchtet. Trotzdem möchten wir noch einige autoritative Aussprüche anführen, um am Schlusse nochmals den eigenen Erfahrungen und Anschauungen das Wort zu gönnen.

Ferdinand Laub, der nächst Joachim und Wilhelmj bedeutendste, leider so früh verstorbene [7]) Geigen-Virtuos, sagte einmal über das Spiel des Rheinländischen Paganini: „August Wilhelmj kann gar nicht falsch spielen! ich glaube selbst dann nicht, wenn er es wollte." —

Dr. Wilhelm Mohr schreibt in der „Kölnischen Zeitung" gelegentlich des Vortrags des Joachim Raff'schen Violin-Konzertes in H-moll über Wilhelmj: „Wer vermochte da noch zu unterscheiden, was dem schaffenden und was dem nachschaffenden Künstler angehörte?" — Wir haben diesen Ausspruch schon einleitungsweise erwähnt und dort bemerkt, daß derselbe nur bedingungsweise zu acceptiren ist. Speziell über die Qualität Wilhelmj als Geiger äußert sich der zitirte Gewährsmann: „Wo ist eine Sängerin oder ein Sänger in Deutschland, welcher Wilhelmj in der Kunst der Tonbildung gleichkäme? — Eine andere Seite der Wilhelmj'schen Vorzüge ist (außer dem wunderbar großen und transparenten Tone) die beispiellose Reinheit und Schallkraft der Terzen-, Sexten-, Oktaven- und Dezimen-Doppelgänge; Wilhelmj ist in allem diesem einzig. In den spezifisch Violinistischen dürfte derselbe allerdings unerreicht dastehen — es fragt sich, ob selbst Paganini diese reelle Technik besaß." —

---

7) Er starb als 43jähriger Mann am 17. März 1875 zu Gries an einer Cirrhosis der Leber mitten in seiner besten Schaffenskraft.

Richard Wagner, der Wilhelmj einst die Bach'sche Chaconne aus der D-moll-Sonate vortragen hörte, fiel dem Künstler, mit Thränen im Auge, um den Hals und rief: „Reden kann ich nicht, lieber Wilhelmj, — aber Sie müssen fühlen, welchen Eindruck Sie auf mich gemacht haben. Es ist das Größte, was mir in der reproduktiven Kunst noch vorgekommen ist!" —

Dr. August Reißmann, dessen historischen Angaben über Wilhelmj's Leben wir theilweise gefolgt sind, schreibt am Schlusse seiner hochinteressanten, kurzen Studie: „Um es mit wenigen Worten zu sagen: Wilhelmj's individuelle Größe als Geiger liegt in dem vornehmen, klassischen, originalen Vortrage, dem stets absolut reinen und wunderbar großen Tone, verbunden mit einer beispiellosen, technischen Vollendung — in der Vereinigung dieser charakteristischen Vorzüge steht ihm keiner seiner Kollegen gleich. Große unbestreitbare Verdienste hat sich Wilhelmj endlich noch erworben durch seine erfolgreichen Bemühungen um die Erweiterung und Erhöhung der Leistungsfähigkeit seines Instrumentes; denn wenn auch besondere Natur-Anlagen ihn hierbei begünstigen, so ist doch sein großer, edler, voller Ton, seine eigenthümliche Behandlung der Doppel-Griffe, in welchen er ganze Kantilenen mit einer sich jeder Beschreibung entziehenden Wirkung vorträgt und vieles Andere, was sein großartiges, hinreißendes Spiel vor allen Anderen auszeichnet, das Ergebniß eines ganz neuen, tiefdurchdachten Systems, — wie dies schon von Professor Jules Ghymers vom Lütticher Konservatorium in einem, Wilhelmj's Leistungen bei einem Konzerte besprechenden größeren Aufsatze als eines seiner hervorragendsten Verdienste anerkannt und eingehend erörtert worden ist."

Man beachte, wie vorsichtig der Lexikograph sich ausdrückt. An keiner Stelle berührt er jenen künstlerischen Unterschied zwischen Wilhelmj und Joachim, den wir in der Einleitung hervorhoben. Es sei fern von uns, die Genialität des besprochenen Meisters nach irgend einer Seite hin zu bezweifeln; er soll den Vorzug eines Paganini besitzen, soll auch, wie Dr. Mohr will, eine reellere Technik als der italienische Kunststückmacher aufzuweisen haben; jedenfalls trennt ihn von Josef Joachim eine tiefe, unübersteigbare Kluft. Nirgends finden wir bei Wilhelmj jenes völlig selbstlose Sichvertiefen in den zu interpretirenden Stoff, jenes gänzliche Vergessen irgend welcher eitler

Interessen in Rücksicht auf die im Geiste des Komponisten erfolgende Wiedergabe, wie es Joachim zu eigen ist. Wilhelmj ist und bleibt darum selbst in der Kantilene, wo er mit dem mächtigen Tone seines Instrumentes kokettirt, ein Bravour-Geiger mit seltener Technik und von einer vielleicht unerreicht dastehenden Vollkommenheit. Joachim dagegen zeigt sich überall als wirklicher Künstler. Die Interpretationsfrage steht ihm höher, als die Technik, — den Geist, welcher ihm aus dem Werke entgegenweht, macht er sich völlig zu eigen, selbst auf das Risiko hin, dabei etwas vom äußeren Erfolge zu verlieren. Die Entscheidung darüber, welcher von beiden Künstlern der beneidenswerthere genannt werden kann, bleibt dem Leser überlassen, der bereits erfahren hat, wer von ihnen der Größere ist.





Gustav Láska.

(Kontrabaß.)

Als der berühmte Solo=Bassist Giovanni Bottesini im Jahre 1889 zu Parma verstarb, brachten diejenigen musikalischen und politischen Zeitungen, welche sich nicht mit den kärglichen und stereotypen Berichterstatter=Brocken abspeisen ließen, ausführlichere Notizen über den gefeierten Virtuosen und schweiften bei dieser Gelegenheit in kürzeren oder längeren Umwegen auf die Technik des Kontrabasses ab, den der Verblichene so meisterlich zu streichen verstand. Viel gelehrter Schwulst, viel' Unrichtiges und wenig Nützliches ist bei dieser Gelegenheit zu Tage gefördert worden. Im Ganzen blieb das große Publikum auf seinem alten Standpunkte stehen und schüttelte den Kopf, wenn es las, das die musikalische Welt einen Baß=Virtuosen betrauerte. — Und in der That giebt es selbst unter den gereifteren Kunstfreunden wenige, welche den Kontrabaß nicht für ein nebensächliches, lediglich zur Füllung der Klangfarbe im Orchester nützliches Instrument halten, im Uebrigen aber eine Rentabilität desselben auf dem Gebiete des Virtuosenthums verneinen. Auf dieses räthselhafte Vorurtheil, — sagen wir besser: Auf diese unzeitgemäße Ignoranz dürfte es auch zurückzuschreiben sein, daß verhältnißmäßig Wenige das Studium des Basses als Konzert=Instrument betreiben, — obwohl, wie man weiß, bereits Beethoven (in seinen Sinfonien) durch die prädominirende Stellung, die er dem Basse einräumt, seine Vorliebe für dieses Instrument bekundet.

Indem wir nun im vorliegenden Essay einen unserer bedeutendsten und genialsten Virtuosen in dieser Branche vorführen, geben wir uns der Hoffnung hin, auch für die Beseitigung jener vorgefaßten Ansichten im Publikum zu wirken. Um aber zunächst die Grundlage für ein volles Verständniß der nachfolgenden Besprechung zu geben, wenden wir uns zunächst zu einer allgemeinen Information des

Lesers über den Kontrabaß, seine Technik, seine Meister und deren Leistungen in schöpferischer wie virtuoser Hinsicht:

Der Kontrabaß oder vulgär: Die große Baßgeige (italienisch: Contrabasso oder: Violine; französisch: Basse de Violon) ist der größte Vertreter der bei uns gebräuchlichen vier Streich-Instrumente und für die Orchestermusik im Verein mit dem Violoncello und Fagott deshalb direkt unentbehrlich, weil er in markiger Weise die Harmonien nach Unten abgrenzt und so gleichsam das Fundament des ganzen Tonstückes bildet. Die gleichliegenden Blas-Instrumente übertrifft der Baß einmal durch die Möglichkeit eines schnelleren Tonwechsels, sodann durch die allen Saiten-Instrumenten eigenthümliche und auf die Vibration der Saiten zurückzuführende Intensivität und anhaltende Wirksamkeit des Tones. Zu diesen unleugbar großen Vorzügen gesellt sich speziell bei der orchestralen Verwendung des Basses dessen Ton-Umfang, der es ermöglicht, selbst den tiefliegenden Blas-Instrumenten noch eine Oktave nach Unten beizugesellen. Hierdurch erhält das Ganze eine festere Umgrenzung und klarere Harmonie im Baß, soweit der Tonsetzer etwa die Oktaven nicht durch eingeschobene Intervalle in ihrer Verständlichkeit trübt. Deshalb bringt man denn auch zum Vortheil der harmonischen Klarheit bei Konzert-Aufführungen drei, vier und mehr Kontrabässe in Anwendung. Die viersaitigen Bässe, die wohl ausschließlich in der Gegenwart verwendet werden, haben die Grundstimmung E_1, A, D, G (die dreisaitigen: E_1, A_1 oder G_1, C und F; die fünfsaitigen: F_1, A_1, D, Fis, A). Diese Verschiedenheit von den übrigen Streich-Instrumenten, welche bekanntlich in Quinten stehen, ist auf die Weitgriffigkeit des Basses zurückzuschreiben.

Da der Baß um eine Oktave tiefer klingt, als das vom Cello zu erreichende tiefste E, und man aus bereits mitgetheilten Gründen Cello und Baß gern in Oktaven gehen läßt, um eine scharfe Abgrenzung der Harmonie nach Unten zu erzielen, so spielen in vielen Orchesterwerken beide Streich-Instrumente aus einer Stimme. Kleine Abweichungen Beider sind (wie bei den Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotts) durch getrennte Noten-Systeme markirt oder aber, weil die tiefsten Töne des Violoncello's Es, D, Des und C in der Oktave beim Basse nicht vorhanden sind, durch Abschwänzen der Noten nach Oben und Unten (wie z. B. bei den Violinen und Violen, sobald

dieselben getrennte Harmonien spielen). Empfehlenswerth namentlich in Rücksicht auf die Uebersichtlichkeit ist die Wahl zweier Systeme.

Die Anwendung eines Dämpfers findet beim Kontrabasse nie statt. Das Pizzikato (Reißen des Tones durch die Finger der rechten Hand) ist von außerordentlich charakteristischer Wirkung und wird namentlich von neueren Tondichtern mit großer Vorliebe angewendet. — Während früher an der Schnecke des Basses zum Aufziehen der Saiten dieselben Wirbel angebracht waren, wie bei der Violine, der Viola und dem Cello, hat seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts diese Einrichtung einem Schrauben-Mechanismus weichen müssen, dessen Erfinder der Hofmusikus und Instrumentenmacher Anton Bachmann-Berlin ist. Durch denselben gewinnt die Stimmung an Reinheit, das Stimmen selbst ist leicht zu bewerkstelligen und die Gefahr des Ablaufens eines Wirbels infolge der starken Spannung gänzlich ausgeschlossen.

Die besten Schulen für Kontrabaß sind die Lehrbücher von Fröhlich und Hause; die renommirtesten Kontrabaß-Bauer: Bauer, Bucher, Giugliani, Guillaume, Ruggieri, Stauffer und Zettler. Von ihnen hat namentlich Guillaume durch den unter Berlioz bewerkstelligten Bau eines Riesenbasses seinerzeit reden von sich gemacht. Man erhoffte von diesem Instrument Viel; dasselbe scheint jedoch die Erwartungen getäuscht zu haben, da es für die Praxis völlig in Vergessenheit gerieth und nur noch in der Fach-Geschichte als Kuriosum Erwähnung findet. —

Die Verwerthung des Kontrabasses als Solo-Instrument fällt erst in die moderne Zeit hinein. Bis zum Jahre 1830 spielten die Herren Bassisten mit festen, ledernen Handschuhen — zur Schonung ihrer Finger. Denn die Saiten sind stark und namentlich in den höheren Lagen nur unter Anwendung großer Kraft auf das Griffbrett zu drücken. Ausnahmen von dieser „Virtuosen"-Bequemlichkeit fanden bereits früher statt. Wir erinnern an den bedeutenden Bassisten Dragonetti in Wien, der zur Zeit Ludwig van Beethovens lebte und von dem Meister aller Meister bei jeder sich bietenden Gelegenheit ausgezeichnet wurde. So berichtet man, daß einst zur Aufführung eines Beethoven'schen Trio's der Cellist fehlte. Dragonetti übernahm auf seinem Kontrabaß sofort die Partie des Cello und führte sie so glänzend durch, daß der anwesende Meister den Künstler coram

publico umarmte und küßte. Beethoven selbst hat aber, wie bereits erwähnt, in seinen Sinfonien den Baß besonders dankbar bedacht. Man wird nicht fehlgehen, wenn man diese Neigung dem Einflusse Dragonetti's zuschreibt. — In die Fußtapfen dieses Tausendkünstlers traten: J. Hrabě, nachheriger Professor für Kontrabaß-Lehre am Konservatorium der Musik zu Prag, seine Schüler: Simandl in Wien, Abert, später Hofkapellmeister in Stuttgart, Nitka in Karlsruhe, Schoch, Rambousek, Hraba, beide Brüder Slábek und Pekárek. Ferner J. Müller in Darmstadt (eine populäre und unter dem Namen „Darmstädter Müller" Vielen bekannte Persönlichkeit) und Simon in Sondershausen, derzeitiger Vorgänger von Gustav Láska. —

Was nun die Klangfarbe des Kontrabasses im Solosatze anlangt, so ist dieselbe eine weiche, die dunkle, tiefe Klangfarbe hat etwas Melancholisches an sich. Im Daumen-Aufsatz (also in den hohen Lagen) kommen die Töne breit und stark zum Vorschein, ähnlich wie die des Cello, nur noch kräftiger und machtvoller. Die Flageolet-Töne klingen überraschend stark und schön, setzen aber natürlich im konzertanten Gebrauche eine außerordentlich große Sicherheit voraus. Die Doppel-Griffe, vollen Akkorde und Arpeggien sind ausführbar, aber mit nicht zu unterschätzenden Schwierigkeiten verbunden (die Arie: „Per questa bella mano" für eine Baßstimme mit Kontrabaß und Orchester von W. A. Mozart enthält in der Stimme des Solo-Instruments ausschließlich Doppelgriffe, welche, leicht und sauber gespielt, von ganz unbeschreiblich schöner Klang-Wirkung sind). Passagen, gebundene und gestoßene Noten, Stakkato, Spikkato, — Alles ist ausführbar auf dem sonst so schwerfällig und unbeholfen aussehenden Instrumente; doch klingt eine ruhige Kantilene, wie bei allen Streich-Instrumenten, so auch hier am besten.

Kompositionen für Kontrabaß-Solo sind verhältnißmäßig sehr selten (ihre Namentlichmachung s. u.), weil der betreffende Tondichter selbst das Solo-Instrument spielen, mindestens aber mit der Technik desselben völlig vertraut sein muß. Láska, der sich selbst auf diesem Gebiete mit großem Erfolge bewegt hat, schreibt uns: „Joachim Raff versprach mir seinerzeit ein Baß-Konzert mit Orchester-Begleitung zu schreiben; zwecks Orientirung in der Spielweise mußte ich ihm verschiedene meiner Kompositionen (damals nach Weimar) zusenden.

Leider blieb sein Versprechen unerfüllt, der Meister starb über der Ausführung seines Vorsatzes.“ — —

Die bedeutendsten Solo-Bassisten der Neuzeit (aus der Vergangenheit nennen wir den bereits erwähnten Dragonetti, Eisholb und Müller) sind außer Gustav Láska der bekannte, 1889 zu Parma verstorbene Giovanni Bottesini; ferner Professor Simandl-Wien, Gianicelli-Budapest, Wendelin Sládek, Professor des Kontrabasses am Prager Konservatorium, Weber-Weimar, Pekárek, Lehrer an der Königlichen Musikschule in Würzburg und Bruno Keyl, Lehrer am Dresdener Konservatorium.

Von den Komponisten für Kontrabaß-Solo führen wir die nachstehenden an:

1. Jos. Hrabě (früher Professor des Kontrabasses in Prag, gestorben 1871): Schule für Kontrabaß. — Viele Etüden. — Variationen und Konzerte mit Orchester-Begleitung.
2. J. Abert (früher bedeutender Solist, nachher Hofkapellmeister in Stuttgart, jetzt in Ruhestand versetzt): Konzerte. — Rondos. — Variationen mit Orchester-Begleitung.
3. Ed. Stein (früher Hofkapellmeister in Sondershausen): Konzert für Kontrabaß mit Orchester-Begleitung.
4. Giov. Bottesini: Kontrabaß-Schule (für dreisaitigen Baß). — Fantasien. — Variationen. — Tarantella. — Rêverie. — Konzert-Duo für Violine und Kontrabaß mit Orchester-Begleitung (das letztgenannte Stück spielte Bottesini stets mit dem bekannten Geigen-Virtuosen und Komponisten Wieniawsky).
5. A. König (früher Musik-Direktor in Sondershausen): Konzert für Kontrabaß mit Orchester-Begleitung.
6. Ernst Gillet: Quatre Morceaux, Précieuse pour Violon. Nice. Paul Decourcelle, éditeur.
7. Jos. Miroslav Weber-Sondershausen: Konzert für Kontrabaß mit Orchester-Begleitung.
8. Moissl: Konzert für Kontrabaß mit Orchester-Begleitung.
9. Müller-Darmstadt: Variationen über „An Alexis send' ich dich“ für Kontrabaß mit Orchester.
10. Charles Labro: Variations brillantes. Paris, l'Auteur.

11. A. Gouffé: Sizilienne. Paris, Richault. [1])
12. Von Gustav Láska selbst besitzen wir nachfolgende Opus: Fantasie für Kontrabaß und Klavier. — Introduktion und Karneval für Kontrabaß-Solo mit Orchester- oder Klavier-Begleitung. — Drei Romanzen für Kontrabaß mit Klavier-Begleitung. — Duett für Violine und Kontrabaß. — Ballade und Polonaise für Kontrabaß-Solo mit Orchester-Begleitung. — Suite in vier Sätzen für Kontrabaß mit Orchester- oder Klavier-Begleitung. — Erotika für Kontrabaß und Klavier. — Konzert für Kontrabaß mit Orchester-Begleitung. — Fünf Stücke für Violoncello oder Kontrabaß und Klavier (Masurek, Idylle, Ländler, Fantasie-Inpromptu, Wiegenlied). — Perpetuum mobile für Kontrabaß mit Orchester- oder Klavier-Begleitung. [2]) —

Diese letzten Angaben lenken denn endlich das Augenmerk auf den genialen Böhmen, dem unsere Besprechung gewidmet ist und der in der Gegenwart nicht allein an der Spitze aller Baß-Virtuosen steht, sondern auch sich um die Literatur dieses Musikzweiges und um die Hebung der Technik jenes Instrumentes in hervorragender Weise verdient gemacht hat. Doch nicht allein hierin ist dem Künstler unbedingte Anerkennung zu zollen; nein, er hat sein hauptsächliches Augenmerk darauf gerichtet, das kunstsinnige deutsche Volk auf den bisher verpönten und verspöttelten Baß aufmerksam zu machen und so nicht wenig zur Beseitigung jener Vorurtheile beizutragen, welche leider so manches Talent entmuthigt und von der bereits eingeschlagenen Laufbahn abgelenkt haben. — Schon diese kurze Charakteristik zeigt, daß man einen Künstler in des Wortes edelster Bedeutung vor sich hat. Ein Universal-Genie wie Láska, das sich ebenso sicher auf dem Klavier, wie am Solisten- oder Dirigentenpulte zeigt, würde mit Leichtigkeit einen lohnenderen Wirkungskreis gefunden haben, wenn es die Grundsätze unseres modernen spekulativen Virtuosenthums mit dessen Vertretern getheilt hätte. Er verschmähte es. Seine ausge-

1) Die sub 10 und 11 angeführten Werke sind unbedeutend.

2) Von diesen Werken, welche später gelegentlich der Aufzählung der Láska'schen Kompositionen des Näheren erörtert werden, sind leider nur die drei Romanzen im Druck (bei Kahnt-Leipzig) erschienen; alle übrigen existiren ausschließlich im Manuskript.

sprochene künstlerische Neigung ließ materielle Neben-Absichten nicht aufkommen, sich durch nichts vom eingeschlagenen Wege ablenken. So hat er nach manchem Kampfe und endloser Mühe erreicht, was ihm als Ziel vorschwebte, er ist der erste Virtuos auf seinem Instrument, ein Regenerator der Baß-Technik und überall verehrter, feuriger Verkünder einer Lehre, die lange Jahre hindurch mit Unkenntniß und Vorurtheilen erbitterte Kämpfe zu bestehen hatte.

Wenden wir uns zunächst den biographischen Notizen zu! —

Gustav Láska ist im August des Jahres 1851 zu Prag geboren Sein Vater Franz Láska, der auf der Kleinseite der schönen Böhmen-Hauptstadt wohnte, war städtischer Beamter und Bürger, Gustav der zweite Sohn, den ihm sein junges Weib schenkte. Der „stille Knabe", wie ihn der Vater zu nennen pflegte, erhielt in der Taufe den Namen: Gustav.

Die Jugendjahre flossen in ungetrübter Heiterkeit dahin. Besonders war es der Sommer-Aufenthalt in Melnik bei Prag (wo der alte Láska eine Besitzung hatte), der auf das empfängliche Gemüth des Knaben den nachhaltigsten Eindruck machte. Die Rebengelände des malerisch gelegenen Ortes, die Berge und Wälder verfehlten ihren Zauberreiz nicht und erweckten in dem jungen Gemüthe die Schwärmerei für die gottesfreie, schöne Natur. — Später aber kamen andere, trübere Zeiten. Der reizende Landsitz in Melnik mit seinem zauberisch schönen Garten und Weinberge kam in andere Hände; denn die Familie vermehrte sich stark, widerwärtige Verhältnisse traten dazwischen. So mußte das kleine ländliche Paradies veräußert werden.

Gustav besuchte in Prag deutsche Schulen (wie überhaupt in seinem Elternhause deutsche Sitte und Zucht gepflegt wurden); und da er über eine vorzügliche Sopranstimme verfügte, ward er bald ein gesuchter kleiner Solo-Sänger, der in den Prager Kirchen-Konzerten Aller Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Die helle, sichere Stimme des jugendlichen Sopranisten verherrlichte manche Missa in St. Adalbert, St. Galli, St. Trinitas, bei den Ursulinerinnen und hauptsächlich bei den Franziskanern, wo der ehemalige Sänger, nachherige bekannte Direktor des böhmischen National-Theaters, Joh. Nepomuk Meyr, seines Amtes als Chorregent waltete. Er erkannte das ausgesprochene musikalische Talent des Knaben und ist dem Jünglinge und Manne stets ein treuer Freund und gütiger Rathgeber geblieben. — An den

Weihnachts-Abenden war er stets in die Familie des Chorregenten eingeladen. Mehr, der die Bescheerung leitete und auch Gustav reichlich mit Geschenken bedachte, hatte genug zu thun, dem kleinen Leckermunde das viele Nußessen zu wehren, damit seine klare Stimme für die Mitternachts-Mette und die Feiertags-Kantaten nicht beeinträchtigt würde. Da wurden denn stets jene alten, schönen böhmischen Weihnachts-Gesänge aufgeführt, die bekanntlich vor nicht allzulanger Zeit ihren Weg durch unsere deutschen Konzertsäle machten und allgemeine Bewunderung erregten.

Als die Berufsfrage an den jungen Láska herantrat, bestimmte ihn der für das Praktische im Leben sehr eingenommene Vater zum Lithographen. Schon als Kind hatte Gustav gern gezeichnet und sich in dieser Kunst eine nicht unbedeutende Fertigkeit angeeignet (noch heutigen Tags widmet der Künstler seine Freistunden mit Vorliebe der Aquarell- und Oel-Malerei). Und wirklich wurde der Knabe in einer Prager Kunst-Anstalt als Lehrling untergebracht. Allein lange währte diese Herrlichkeit nicht, dazu war ihm die Musik schon viel zu sehr an's Herz gewachsen. Als der Termin für die Aufnahme-Prüfungen am Prager Landes-Konservatorium wieder einmal heranrückte, beschwor und bat er seinen Vater so lange, bis dieser in den Berufswechsel willigte und den Knaben zu Professor Mildner, dem Lehrer des Violinspiels, brachte. Die ganzen musikalischen Kenntnisse Gustav's bestanden damals, von seinen gesanglichen Leistungen abgesehen, in etwas Klavier- und Geigenspiel. Natürlich ward das letztere als zukünftiger Beruf in Aussicht genommen. Da nun Mildner's Klasse überfüllt war und neue Aufnahmen nicht gestattete, wandte sich der alte Láska an seinen langjährigen treuen Freund, den Professor Jos. Hrabě, der den Unterricht im Kontrabaß ertheilte. Dieser hatte den Knaben bereits mehrfach in der Kirche singen hören und kannte seine musikalischen Fähigkeiten: „Lassen Sie den Jungen in meine Klasse treten," sagte er zum Vater; „ich werde einen tüchtigen Kontrabassisten aus ihm machen. Solche Leute sind heutzutage rar, das Fach bietet die besten Chancen!" —

Wenn auch Gustav dieses Instrument zunächst nicht im Auge gehabt hatte, so war es ihm doch schließlich gleichgiltig, ob er Klavier, Violine oder Kontrabaß lernte; die Hauptsache war, daß er seinem bisherigen Berufe Valet sagen konnte und auf das Konservatorium

aufgenommen wurde. So willigte er gern ein und wurde von Hrabě, dem bekannten, genialen Meister, aus dessen Schule eine Reihe der besten und tüchtigsten Bassisten hervorgegangen ist, als Schüler acceptirt.

Der damalige Direktor des Prager Landes-Konservatoriums war der bekannte Kittel, später Kreiči. Das Institut bot neben vortrefflicher musikalischer Ausbildung auch gediegenen Schul-Unterricht in allen Fächern der Wissenschaft, namentlich in den Sprachen und der Religion. Auf beiden Gebieten mußten sich die Schüler der Anstalt nach absolvirter sechsjähriger Unterrichtszeit einer Prüfung unterziehen. Daß Láska dieselbe mit Glanz bestand und Professor Hrabě seinen Lieblingsschüler nur mit schwerem Herzen ziehen ließ, bedarf keiner Betonung.

Bereits während der letzten zwei Jahre seines Aufenthaltes auf dem Prager Konservatorium hatte sich Láska mit der Komposition beschäftigt. Außer kleinen Klavierstücken entstanden damals seine Fantasie, sowie Introduktion und Karneval für Kontrabaß-Solo mit Orchester-Begleitung. Auch einige Lieder ohne Worte erblickten das Licht der Welt. — Kurz vor Ablegung seiner Maturitäts-Prüfung ward ihm der namlose Schmerz zu Theil, seine heißgeliebte Mutter sterben zu sehen. Die Cholera, welche nach dem Kriege 1866 das Abendland durchzog, grassirte auch in Prag; ihr fiel die noch junge und lebenslustige Frau zum Opfer. —

Da die Aussichten auf eine Anstellung keine günstigen waren und sich dem Jüngling nichts Geeignetes bot, unternahm er kurz entschlossen mit seinen früheren Mitschülern, dem Oboer Tischler und dem Violinisten Florian Zajic (jetzt in Hamburg) Konzertreisen durch ganz Böhmen und einen Theil Sachsens. Zurückgerufen nach Prag, fand er eine Vokation des Hoftheaters in Kassel vor, welches die Stelle eines Kontrabassisten ausgeschrieben hatte und zur Bewerbung um dieselbe aufforderte. Láska reiste auf gut' Glück nach Kassel, errang beim Probespiel den Sieg über sämmtliche Mitbewerber und wurde mit einer entsetzlich knappen Gage und dem namlosen Heimweh auf der Stelle engagirt. Doch er hatte das erreicht, wonach er strebte, eine relativ feste Anstellung; seine bescheidenen Ansprüche an's Leben ließen ihn das spärliche Salair als auskömmlich erscheinen, seine Willenskraft bezwang die sentimentalen Regungen des Herzens,

— „Und hier werden die Leute alt!" —, hatte Láska anfänglich mit einem sentimentalen Seitenblick auf die alten Herren ausgerufen, welche alle Qualen des irdischen Daseins vergessen konnten, wenn sie, in gemüthliches Plaudern verloren, hinter ihrem Glase Bier auf dem „Felsenkeller" saßen. Jenes Phlegma in der Auffassung des ganzen Daseins, namentlich aber des künstlerischen Wirkens war ihm athemlos verhaßt. Er nahm sich ernstlich vor, sein eigenes „Ich" vor diesem sogenannten „göttlichen Philisterium" zu bewahren. Bald wurde ihm denn auch Gelegenheit geboten, in den Abonnements-Konzerten unter Reiß' Leitung als Solist auf dem Kontrabaß aufzutreten. Alles staunte, als man die weichen, einschmeichelnden Töne vernahm, welche der junge Künstler dem ungefügen und verkannten Instrumente zu entlocken verstand; unter seinen Händen war der Kontrabaß nicht mehr jener brummige, alte Gesell, — nein, er rivalisirte kühn und erfolgreich mit den Tönen des Violoncello. Trotz mancher hämischen Kritik und vieler Anfeindung (gerade große Geister begegnen oft den niedrigsten Angriffen!) zollte man dem Künstler lebhaftesten Beifall; so fand er im kunstsinnigen Kassel bald eine zweite Heimath, die ihm Aufmunterung und Anregung in hohem Maaße zu Theil werden ließ. — Auch in den Konzertsälen Hanusch, Stadtbau ꝛc. hatte Láska vielfach Gelegenheit, als Solist sein Solo-Repertoir zu verwerthen. Daneben erging manche Einladung an ihn, die den bereits gefeierten Künstler nach Fulda, Marburg, Hannöv. Münden ꝛc. rief, und nicht nur namhafte finanzielle Erfolge aufzuweisen hatte.

Der Fleiß, welchen der junge Láska auf das weitere Studium seines Instrumentes verwandte, blieb nicht unbelohnt; sein Ton gewann an Fülle und Abrundung, sein Spiel wurde edler, reifer und durchgeistigter. Auch komponirte er damals zwei Klavier-Sonaten, sowie verschiedene Stücke für Kontrabaß. Wie wohl er sich in Kassel fühlte, das er mit manchem Vorurtheil in seiner Brust betreten hatte, geht daraus hervor, daß er bald als liebenswürdiger Arrangeur lustiger musikalischer Abende, als Vertreter des feinsten Humor's in der Kunst eine gesuchte und überall beliebte Persönlichkeit geworden war. Seine für derartige Gelegenheiten arrangirten Scherze (Streich-Quartette, -Quintette ꝛc.), in denen natürlich stets der Kontrabaß als solistisches Instrument figurirte, erregten wahre Lachkrämpfe und manchen launigen Abend verdankten die Kasseler Gesellschaften dem

strebenden jungen Künstler. Geschätzt von seinen Vorgesetzten und Kollegen, geliebt von seinen Mitbürgern begann Láska allmählich zu begreifen, daß man auch hier am Fuße der Kolossal=Statue des Herkules alt werden könne. Trotzdem war ihm ein derartiges Loos nicht beschieden, nur vier angenehme Jahre verlebte er in Kassel.

Während dieser Zeit lernte er auch im Hause des Professor Stiegel, des Lehrers unseres jetzigen Kaisers Wilhelm II. — —, seine nachmalige Gattin Anna kennen. Die Begeisterung für die Kunst führte Beide zueinander und schlang unmerklich ein dauerndes Band um sie. Freilich wurde die Treue seiner jungen Frau auf eine harte Probe gestellt; wie weiland Jakob um seine Rahel, so mußte Láska um seine Anna sieben volle Jahre werben, bis ihm der Segen des Geistlichen die liebende Gattin als unentreißbaren Besitz zusprach. —

Im Jahre 1872 hielt der „Neue Deutsche Musik=Verein" in Kassel seine Versammlung ab. Láska trug sich mit der Absicht, der Virtuosen=Laufbahn und dem Orchester=Dienste Valet zu sagen; die Unterhandlungen wegen Uebernahme einer Stellung als Musik=Direktor in Posen waren bereits angeknüpft. Da trat der berühmte Max Erdmannsdörfer, Hofkapellmeister in Sondershausen[3]), an den Künstler heran. In der Sondershäuser Hof=Kapelle hatte der Tod des bekannten, bereits oben genannten Bassisten Simon eine empfindliche Lücke gerissen; eine würdige Ausfüllung derselben lag Erdmannsdörfer am Herzen. Als er Láska's bezauberndes Solospiel vernommen, hatte er auch einen würdigen Ersatz gefunden. Er bewog den Künstler, sein Engagement nach Posen rückgängig zu machen, die Beziehungen, welche ihn an Kassel fesselten, zu lösen und einem Rufe nach Sondershausen an Stelle Simon's zu folgen.

Beim ersten Debüt spielte unser Künstler in den Sondershäuser weltberühmten „Loh=Konzerten" unter der Leitung Erdmannsdörfers das Baß=Konzert seines Lehrers, des Professor J. Hrabě. Die kunstsinnige Welt der Thüringer Residenzstadt war sprachlos vor Erstaunen. Etwas Derartiges hatte selbst Simon nicht fertig gebracht. Die Weimaraner und Leipziger Kunstkritiker, welche keine Sonntags=Aufführung verabsäumten, verkündeten die Genialität des Künstlers bald

---

3) Vergl. den Aufsatz über die Erdmannsdörfer'schen Dioskuren im ersten Bande der „Zeitgenössischen Tondichter". —

der gesammten kunstliebenden Welt. So schrieb damals das „Musikalische Wochenblatt“ über Láska:

„Kammer-Virtuos Láska spendete ein Konzert für Kontrabaß von Hrabě. Dieser ausgezeichnete, junge Künstler hat sich rasch allgemeine Anerkennung seiner hochbedeutenden Leistungen erworben. Sein schöner violoncellartiger Ton, seine vollendete Technik, die ihn die schwierigsten Passagen spielend überwinden läßt, die absolute Reinheit, die Eleganz seines Vortrags, die Seele seines Spiels stempeln ihn zu einem der Ersten auf dem so schwer traitablen, gegen Solo-Vortrag und virtuose Behandlung so widerhaarigen Instrumentalriesen“.

Was Láska in jenen Zeiten des künstlerischen Wonnetraums zu Sondershausen durchkostet, was er genoß und in sich aufnehmend wiedergab, läßt sich in wenig Worte kaum fassen. Günther Friedrich Karl, über dessen im Jahre 1889 erfolgten Tod alle Zeitungen berichteten, dem selbst das kleinste Blatt einen begeisterten Nachruf widmete, war damals Fürst über den kleinen Staat Schwarzburg-Sondershausen. In der richtigen Erkenntniß, daß die Pflichten eines kleinen Regenten in politischer Hinsicht unmöglich sein ganzes Leben auszufüllen im Stande wären, hatte er sein Haupt-Augenmerk auf die Pflege der Kunst gerichtet und mit der Zeit seine romantisch zwischen den dichtbewaldeten Ausläufern des Harzes und Thüringer Waldes belegene Residenz zum Eldorado der Musik gemacht. Nach dem Abgange Max Bruch's hatte Erdmannsdörfer 1870 das Kapellmeister-Amt in Sondershausen übernommen, ein Mann, dessen urgewaltiges Genie als Dirigent und Pianist mit demjenigen Bülow's und anderer zeitgenössischer Meister rivalisiren konnte. Als Vertreter der neuen Musikrichtung begann er mit einer rücksichtlich der kleinstädtischen Opposition immerhin schwierigen Reform. Sein Orchester ward durch neue Kräfte ergänzt, Wagner, Liszt, Berlioz u. A. gelangten auf das Programm, und allmählich vollzog sich der Umschwung. Als Erdmannsdörfer die geniale Klavier-Virtuosin Pauline Fichtner (die beste Schülerin Franz Liszt's) als Gattin heimführte, hatte er sein Ziel erreicht. Sondershausen besaß einen musikalischen Weltruf, welcher demjenigen Weimar's gleichkam. Liszt, Bülow, Lassen, — kurz die bedeutendsten Meister der Gegenwart — weilten mit Vorliebe in der kleinen Residenz, ihre Werke erfuhren durch Erdmannsdörfer's Studium eine Wiedergabe, die eben auf dem Gipfel künstlerischer Vollendung steht.

Im Mittelpunkte dieses Lebens und Treibens stand das Herrscherhaus, das jedem der anwesenden Koryphäen gastlich seine Thore öffnete, ihn unter Entfaltung einer echt fürstlichen Pracht empfing und reichbeschenkt entließ. Fürst Günther Friedrich Karl, sein kunstsinniger und liebenswürdiger Sohn Prinz Leopold und Prinzessin Elisabeth unterstützten die Bestrebungen des Erdmannsdörfer'schen Ehepaares nicht nur in finanzieller Hinsicht; selbst durchdrungen von tiefem Verständniß und edler Begeisterung für die Kunst, förderten sie dieselbe auch in idealer Weise und waren stolz auf ein Land, das trotz seiner geringen Größe so groß dastand, welches selbst Leipzig, München und Dresden um seinen Ruhm beneidete.

Unter diesen glücklichen Verhältnissen gelangte Láska's virtuose Eigenart zur vollen Entfaltung; sein Spiel vertiefte und veredelte sich immer mehr. Der Fürst, selbst ein eifriger Bewunderer seiner Genialität, verlieh ihm kurz nach seinem ersten Debüt den Titel eines Kammer-Virtuosen. — Zu jener Zeit entstanden weitere Kompositionen, unter ihnen die Suite, Ballade und Polonaise, sowie drei Romanzen für Kontrabaß. Die sogenannte „Künstler-Klause" (ein Verein von Künstlern und kunstliebenden Privaten) bot Láska beste Gelegenheit zur Entfaltung seines humoristischen Talentes. Die Stiftungsfeste dieser Korporation glichen denen der Leipziger „Schlaraffia"; unser genialer Böhme stand im Mittelpunkte derselben, um ihn gruppirte sich Alles. — Liszt und Raff würdigten ihn ihrer besonderen Zuneigung. Gelegentlich einer Matinee bei Erdmannsdörfer trat Láska vor Franz Liszt zum ersten Male solistisch auf. Der Meister war entzückt über die Leistung und hat dem Künstler bis zu seinem Lebensende stetes Wohlwollen und volle Aufmerksamkeit gewidmet. —

Allein Láska war ein ruheloser Geist; es litt ihn nicht lange an der Scholle, er sehnte sich hinaus in die weite Welt. Er unternahm von Sondershausen aus die verschiedensten Kunstreisen. Da die Hofkapelle blos während der vier Sommer-Monate und in der Theater-Saison des Winters beschäftigt war, blieben zwei Frühlings- und zwei Herbstmonde zur freien Benutzung. So machte denn Láska zuerst mit dem Kammermusikus Karl Kämmerer und dem Opernsänger Simon eine große Tournée durch die bayrische Pfalz, von der das Künstler-Trio mit Ruhm und Anerkennung überhäuft zurückkehrte. Natürlich spielte der Baß-Virtuos die erste Rolle. Mit welchem

Enthusiasmus man von ihm sprach und schrieb, das beweist nachfolgende Rezension, welche damals in einem größeren pfälzischen Blatte erschien:

„—„Es ist doch seltsam, daß Saiten einem die Seele aus der Brust ziehen können!" —, sagt Shakespeare an irgend einer Stelle; und oft wurde Referent an den Ausspruch erinnert bei den Tönen, die dem feinen Spieler um Fußlänge überragenden Saiten-Ungethüme des Herrn Láska entquollen. Zart und kraftvoll zugleich, voll und wohllautend erklangen sie besonders in dem Adagio des Konzertes von Abert; Referent hat bisher geglaubt, daß nur Violine, Cello und die Menschenstimme so in's Innere eindringen könnten. Herr Láska hat einen ausgezeichneten, edlen und markigen Strich; und da sich hierzu eine ebenso vollendete Technik gesellt, welche die eigenthümlichen Schwierigkeiten dieses Instrumentes, bei dem die Töne nur nach dem Gehör auf der langen Fläche der Saiten gefunden und gebildet werden müssen (?), mit vollkommen sicherer Leichtigkeit überwindet, so darf er auf den Namen des hervorragendsten Virtuosen auf dem Kontrabaß Anspruch machen. Die virtuosenmäßige Technik zeigte sich besonders in den Fantasien über böhmische Nationallieder von J. Hrabě und im Karneval von Venedig (von H. Láska selbst). Die Sprünge, welche die Hand des Spielers in letzterem Stücke mit überraschender Geschicklichkeit vom Kopf bis zum Stege des Instrumentes ausführen mußte, erinnerten in der That an das groteske Treiben des Karnevals der Lagunenstadt. — Das Publikum spendete den trefflichen Leistungen reichlichen Beifall." —

Wir führen diese Besprechung nicht an, um sie als Muster einer musikalisch-kritischen Abhandlung hinzustellen; allem Anscheine nach entstammt dieselbe der Feder eines Dilettanten, der nicht nur in musikalischen Dingen, sondern auch rücksichtlich der Stylistik herzlich schlecht Bescheid weiß. Aber der Mann hat, wie es uns vorkommen will, nach der Ansicht des großen Publikums geschrieben; sie soll auch lediglich zwischen den Zeilen gelesen werden.

Dieser erfolgreichen Konzertreise schlossen sich Einladungen nach Leipzig, Chemnitz, Mühlhausen i. Thür., Lübeck, Meiningen, Eisleben u. s. w. an. Wieder einmal erwachte trotz der Triumphe, die seinem Virtuosenthume galten, in Láska's Brust der Wunsch, den Baß mit dem Dirigentenstabe zu vertauschen; wir sehen unseren Künstler in Göttingen bei der Theater-Gesellschaft des Direktor Sowade engagirt, weiter in Halberstadt und Eisleben am Theater als Opern-Dirigent.

Noch einmal kehrte Láska nach Sondershausen zurück, um im August 1877 einem Rufe Bilse's als Solobassist an dessen Orchester

in Berlin zu folgen. Im Herbste desselben Jahres unternahm Bilse mit seiner Künstler-Schaar eine Reise nach Schlesien; bei dieser Gelegenheit zeichnete sich unser Virtuos durch seine Soli in Breslau, Liegnitz und Görlitz aus. In Berlin spielte er fast allwöchentlich an den sogenannten Bilse'schen Virtuosen-Abenden. Sein Karneval, die Konzerte von Abert, König und Hrabě, Bottesini's Tarantelle und Sonambula kamen in dem Konzerthaus (Leipziger-Straße) vielfach zur Vorführung, bei allen Besuchern stets die aufrichtigste Bewunderung erregend. So begrüßte Ferd. Gumbert in der „Neuen Berliner Musik-Zeitung" das erste Auftreten Láska's mit folgenden Worten:

„Im dritten Theile des Konzertes wurde den Berlinern ein ganz neuer Genuß zu Theil, ein Konzertstück für Kontrabaß von König. Der Kontrabaß-Virtuose, Herr Gustav Láska, wird zu seiner gerechten Freude erfahren haben, wie er zauberschnell sein Publikum entzückt und berauscht hat. Für den Referenten selbst war diese Virtuosen-Leistung etwas absolut Neues. Herr Láska versteht es meisterhaft, alle üblichen Orchester-Saiteninstrumente durch seines Kontrabasses Grundgewalt zu einer höchst umfangreichen Harmonie zu verschmelzen, wenngleich es selbst ihm nicht immer gelingen konnte, den rohen Schein des Materiellen, der diesem Instrumente nun einmal anhaftet (?), ganz zu beseitigen. Ganz vorzüglich gelangen ihm die Flageolettöne. Blos die Triller in den tiefen Lagen nahmen sich etwas grotesk aus, wenn auch des Künstlers Virtuosität darin das Unglaubliche leistet." —

Im Oktober desselben Jahres erhielt Láska durch den damaligen Hoftheater-Intendanten, Baron von Wolzogen, und Hof-Kapellmeister Alois Schmitt einen Ruf an das Hoftheater in Schwerin; er nahm das Engagement an, — hauptsächlich wohl, um sich ein festes Heim zu gründen und endlich an seine Heirath zu denken. — Im Mai 1878 trat er die neue Stellung an und vermählte sich in demselben Monat in Kassel mit der bereits erwähnten Tochter des vortrefflichen Landschafts-Malers, bedeutenden Aquarellisten und Professors an der Maler-Akademie, Eduard Stiegel. Leider wurde Láska nicht allein sein Schwiegervater, sondern auch sein eigener Vater wenige Jahre später durch den unerbittlichen Tod entrissen. Da unser Künstler mit seltener Liebe an Beiden gehangen hatte, traf ihn der Schlag hart, und es hat einer langen Zeit bedurft, bis er sich wieder von ihm erholte.

Ebenso wie in der kleinen Residenz im Herzen Thüringens, Sondershausen, konzentrirte sich auch in dem stillen, weltverborgenen

Schwerin ein hohes Interesse für die Kunst. Was die leidige Gesellschafts-Ordnung in dem kleinstädtischen Residenzchen an Unangenehmem mit sich brachte, das glich die Pflege guter Musik und ihre Wirkung wieder aus. Das vortreffliche Theater, die ausgezeichnete Oper mit einem genialen Dirigenten an der Spitze, welcher nur das Beste und Gediegenste pflegt, mußten auch Láska vollen Ersatz für die sonstigen Mängel der Kleinstadt bieten. Der Nibelungen-Ring, welcher in vollendeter Weise am Schweriner Hoftheater zur Aufführung gelangte (die „Walküre" erlebte nächst Bayreuth hier ihre Première in Deutschland), regte Láska in seinen Mußestunden zum Schaffen an. So entstanden in Schwerin für Kontrabaß: Ein Konzert, kleinere Arrangements, fünf Stücke, sowie einige Klavier-Kompositionen. Ferner: „Deutsches Aufgebot", eine Dichtung von Emanuel Geibel, für Solo, Chor und Orchester (aufgeführt bei einem Gedenkfest des Krieger-Vereins, sowie zwei Sinfonien für großes Orchester. — Solistisch trat Láska sehr oft an die Oeffentlichkeit, theils im Hoftheater auf der Bühne, theils in Kammermusik-Soireen. Weiter wirkt er auch in den Wittwenkassen-Konzerten viel für die Wohlthätigkeit. Von den Reisen zu solistischer Mitwirkung sind diejenigen nach Hamburg und Rostock zu nennen, welche mit enthusiastischer Aufnahme des Künstlers verknüpft waren. Auch bei den Bayreuther Festspielen wirkt er seit den letzten Jahren im Orchester mit. Dann sieht man den genialen Meister des Kontrabasses fast alljährlich auf den großen Rheinischen Musikfesten. Hier bietet sich ihm Gelegenheit, bei der internationalen Künstler-Zusammenkunft die alten Beziehungen zu den Meistern der Gegenwart zu erneuern und sein eigenes Licht leuchten zu lassen. In dieser Stellung befindet sich Láska augenblicklich noch. Die Neigung für das Künstler-Nomadenleben hat sich völlig verflüchtigt. Der eigene Hausstand und die liebende Gattin, welche des Mannes künstlerische Ideale theilt, haben ihn den Werth der Scholle, des häuslichen Friedens gelehrt. Aus dem unruhigen Südländer, dem Böhmen, ist ein gemüthvoller Deutscher geworden, der mit seinem Volke den Sinn für das praktische, wie für das künstlerische Leben theilt. Das stille Schaffen in der engen Klause, das rastlose Wirken im heimischen Kreise ist ihm allmählich so an's Herz gewachsen, daß ihn nur außergewöhnfiche Veranlassungen zu einer kurzen Aufgabe dieses glücklichen Zustandes bewegen können. — —

Am Schlusse dieser biographischen Notizen über unseren Künstler führen wir zugleich die bis jetzt von ihm verfaßten nennenswerthesten Kompositionen an. Es sind dies die nachfolgenden[4]):

1. **Fantasie** für Kontrabaß und Klavier.
2. **Introduktion und Karneval** für Kontrabaß-Solo mit Orchester- oder Klavier-Begleitung.
3. **Zwei Klavier-Sonaten** in Es-dur und D-moll.
4. **Mazurka-Impromptu** für Klavier.
5. **Drei Romanzen** für Kontrabaß-Solo mit Klavier-Begleitung (C. F. Kahnt Nachf. in Leipzig).
6. **Duett** für Violine und Kontrabaß.
7. **Ballade und Polonaise** für Kontrabaß-Solo mit Orchester-Begleitung (C. F. Kahnt Nachf. in Leipzig).
8. **Suite** in vier Sätzen für Kontrabaß-Solo mit Orchester- oder Klavier-Begleitung.
9. **Sechs Klavierstücke** (erschienen bei Voigt in Kassel. Amtsgerichtsrath Chop-Sondershausen gewidmet).
10. **Frühlings-Ouvertüre** für großes Orchester (op. 19).
11. **Zwei Messen** für gemischten Chor, Soli und kleinem Orchester (op. 19).
12. **Erotika** für Kontrabaß-Solo und Klavier (op. 21).
13. „**Deutsches Aufgebot**", Gedicht von Geibel, für Tenor- und Bariton-Solo, Männerchor und Orchester (op. 22: Sr. Königl. Hoheit dem Großherzoge Friedrich Franz II. von Mecklenburg gewidmet. Aufgeführt in Schwerin am 2. Dezember 1882).
14. **Konzert** für Kontrabaß mit Orchester-Begleitung (op. 24: Wendelin Sládek, Professor des Kontrabasses am Prager Landes-Konservatorium gewidmet).
15. „**Lenzeslust**", Kantate für gemischten Chor (aufgeführt in Schwerin am 9. Mai 1881).
16. **Fünf Stücke** für Violoncello oder Kontrabaß mit Klavier-Begleitung: Masurek. — Idylle. — Ländler. — Fantasie-Impromptu. — Wiegenlied.
17. **Zwei Märsche** (Trauer-, Fest-Marsch) für Orchester.
18. **Sinfonie Nr. 1** in D-moll für großes Orchester.
19. **Drei Klavierstücke** (op. 30 Fräulein Auguste Beetz gewidmet): Polka caprice. — Ballata. — Tarantella.
20. **Perpetuum mobile** für Kontrabaß mit Orchester- oder Klavier-Begleitung.
21. **Lieder** für hohe und tiefe Stimme mit Klavier-Begleitung.
22. **Sinfonie Nr. 2** in A-dur für großes Orchester.

Zahlreiche Arrangements für Kontrabaß-Solo, Etüden für Kontrabaß 2c.

Obgleich es sich bei der vorliegenden Besprechung mehr oder minder nur um den Virtuosen Láska handelt, so können wir doch nicht umhin, auch dem Komponisten etwas näher zu treten. Was

---

4) Diejenigen Kompositionen, denen der Verlag nicht beigefügt ist, existiren nur im Manuskript.

zunächst die Werke für Kontrabaß anlangt, so sind dieselben, obgleich (außer zwei Opus) nicht im Druck erschienen, von den Vorführungen durch den Komponisten her in weiten Kreisen bekannt. Daß in den meisten derselben das Hauptgewicht auf die Geltendmachung der virtuosen Eigenthümlichkeiten des Solo-Instrumentes gelegt wird, darf nur natürlich erscheinen. Trotzdem erhält in den feineren Tondichtungen (Suite, Baß-Konzert) der Kontrabaß nicht eine so dominirende Stellung, daß das Akkompagnement des Orchesters oder Klaviers sich mit Paganini'scher Mache messen könnte. Láska kennt nicht allein die Technik des Klaviers, er weiß auch mit einer abwechselungs- und wirkungsvollen Orchestrirung trefflich Bescheid. So haben diese Kompositionen den Vorzug, weniger als Effektstücke zu erscheinen, und dennoch zu wirken. Die technischen Schwierigkeiten, welche dieselben dem Solisten auferlegen, sind sehr große und können nur von einem Virtuosen überwunden werden. Aber sie erschöpfen auch anderseits wieder die Baßtechnik bis zur letzten Möglichkeit und geben einen klaren Ueberblick über sämmtliche Mittel, mit denen diese Art der Virtuosen-Literatur arbeiten kann. — Neben den bereits erwähnten, nennenswerthesten Werken hat Láska noch eine Reihe Transkriptionen von Cello-Stimmen vorgenommen. So arrangirte er Beethoven'- und Rubinstein'sche Cello-Sonaten für Kontrabaß. — Hier mag Mancher lächeln und die Klang-Wirkung einer derartigen Uebertragung bezweifeln. Und trotzdem haben wir uns selbst überzeugt, daß der unbeholfene Baß nicht nur im Fortissimo das Cello übertrifft, sondern ihm auch im Pianissimo mindestens gleichkommt. Freilich muß eben auch hier das Solo-Instrument in den Händen eines Künstlers liegen, wie Láska.

In seinen Orchester-, Klavier- und Gesangs-Kompositionen beweist der Tondichter, daß er mit den äußeren Mitteln, der Instrumentation und dem Aufbau, völlig vertraut ist. Der Gedanke selbst leidet nicht selten unter einer gewissen Phrase und wird in seinen Mängeln durch sehr geschickte Umschreibungen verdeckt. Die Klavierwerke weisen eine prächtige Technik auf, welche für einen modernen Spieler leicht zu überwinden ist. Doch überwuchert auch hier öfter das virtuose Moment den Gedanken, — eine Thatsache, die bei einem Komponisten nicht wunderbar erscheinen darf, der die Mehrzahl seiner Tondichtungen der Konzert-Literatur widmete.

Der musikalische Standpunkt Láska's läßt sich im Allgemeinen sehr leicht präzisiren: Er ist ein Anhänger der modernen Romantik. Ein Original verkörpert er nicht, sondern lehnt sich bald an Wagner, bald an Liszt, dann wieder an Raff (jedoch nicht in melodiöser, sondern in technischer Hinsicht) und Bülow. Aus jeder Tondichtung merkt man den Fleiß heraus, mit welchem er arbeitet und vorwärts strebt. Bei seinem verhältnißmäßig jugendlichen Alter hat er die besten Aussichten, auch in diesem Fache dereinst den besten Ruf zu erhalten. —

Und nun noch einmal zurück zum Virtuosen Láska! —

Der Kontrabaß, dessen sich unser Künstler bei solistischem Auftreten bedient, ist bedeutend kleiner als der Orchesterbaß, entwickelt aber trotzdem eine prächtige Klangfülle und Ergiebigkeit. In den technisch schwierigen Partien seiner Konzertsachen bewahrt Láska auch in der Haltung eine vornehme Ruhe. Sein Körper scheint nur wenig mitzuarbeiten. Er ist also gerade hierin ein Gegenstück zu seinem Vorgänger, dem bekannten Bassisten Simon, der sich beim Spielen im Leibe zerreißen wollte und dessen Konzerte von Vielen nur deshalb besucht wurden, weil man den alten Simon „an seinem Instrumente arbeiten" sehen wollte. Diese äußere Ruhe aber, welche Láska trotz aller Schwierigkeit zu wahren weiß, wirkt nur vortheilhaft. Das Publium wird nicht auf Nebendinge abgelenkt und kann vor Allem nie aus dem Abmühen des Virtuosen auf die Schwierigkeit des vorgetragenen Stückes schließen. — Selbst in den tiefsten Lagen bleibt die Láska'sche Technik klar und leichtverständlich; diese distinkte Spielart ist ebensosehr auf den sicheren Fingersatz, wie auf die Bogenführung zurückzuschreiben. Die Kantilene ist in den Mittel- und oberen Lagen bei ihm von geradezu bestrickender Wirkung. Die Klangfarbe seines Tones unterscheidet sich von derjenigen des Violoncello nur so gering, daß ganz besonders feine und musikalisch geschulte Ohren dazu gehören, die Differenzen herauszuhören. Seine Flageolets sind von durchdringender Schärfe, die Doppelgriffe von frappirender Wirkung und die Technik in den höchsten Lagen eine so vollendete, daß man sich erstaunt fragen muß, ob wirklich ein zweiter Mensch diese Fertigkeit und — Kraft besitzen kann. — Die humoristische Spielart versteht Láska auf's Wirkungsvollste zu behandeln. Unvergessen werden das Bottesini'sche Duett und sein Karneval über-

all da bleiben, wo dieselben zum Vortrag gelangt sind. Unvergessen wird überhaupt der geniale Virtuos in all' den Kreisen bleiben, die er frequentirt. Der leichte Sinn des Künstlers, die Begeisterung desselben für alles Schöne, jene südliche Entzündlichkeit der Fantasie verbindet sich bei ihm mit echt' deutscher Bescheidenheit und tiefinnerlichem Fühlen. Diese Grundzüge seines Charakters sichern ihm neben der Begeisterung für seine Kunst die treue Freundschaft derer, die mit ihm in nähere Beziehungen getreten sind. Auch die vorliegende Besprechung, mit welcher wir unser Buch abschließen, entspringt jener tiefen Zuneigung, welche der nähere Verkehr zwischen zwei gleichempfindenden Menschen begründet. Sollte uns dieses Gefühl hier und da zu optimistisch haben reden lassen, so mag uns die gütige Nachsicht derer zu Theil werden, die sich den besten Regungen des Menschenherzen gegenüber nicht verschließen. Daß ein Künstler wie Láska bei der Eigenart seines Virtuosenthums und der universellen musikalischen Durchbildung ruhig unter den Ersten der Gegenwart genannt und daher auch in das vorbesprochene berühmte Duo einrangirt werden darf, wird selbst der zugeben müssen, dessen nüchterne Kritik die Rücksichten auf treue Freundschaft nicht anerkennt.



Im gleichen Verlage sind ferner erschienen:

Zeitgenössische Tondichter

Erster Band.

Studien und Skizzen

von

M. Charles.

(Max Chop.)

Inhalt: Vorwort. — Franz Liszt. — Richard Wagner. — Dr. Hans von Bülow. — Joachim Raff. — Max Erdmannsdörfer und Frau Pauline Erdmannsdörfer-Fichtner. — Dr. Carl Reinecke. — Dr. Johannes Brahms. — Anton Rubinstein. — Edvard Grieg. — Eduard Lassen und der Goethe'sche „Faust". — Joseph Joachim und sein Konzert „in Ungarischer Weise". — Cyrill Kistler (Aus dem Tagebuche des Verfassers). — Nachwort des Verfassers.

Preis brochirt 4 M., elegant gebunden 5 M. 50 Pf.



Urtheile der Presse:

(Aus etwa 150 begeisterten Kritiken erster Tagesblätter des In- und Auslandes.)

„Wiener Jubiläums-Kunstausstellungs-Zeitung". „Das vorliegende Werk", sagt der Verfasser in seinem Vorworte, „verdankt seine Entstehung einem Bedürfnisse im deutschen Volke, das um so fühlbarer und nothwendiger an uns herantritt, je mehr wir in der Entwicklung unserer geistigen Kräfte fortschreiten und der Kreis von Personen sich erweitert, denen die deutsche Kunst und ihre Vervollkommnung zu Dank verpflichtet ist. Es mangelt uns an einem guten, kritischen Werke, das sich zur Aufgabe stellt, der Gegenwart Koryphäen und Meister dem großen Volke zugänglich zu machen und dabei jenes privilegirte Gewand abzulegen, das sich nur für Berufskreise eignet, nicht aber als Gemeingut verwerthet werden kann, wie solches von der Kunst — in specie von der Musik — verlangt werden muß. Gar manche berufene Feder hat theils in objektiver ruhiger, theils in kaustischer und scharfer Sprache darauf hingewiesen, daß die Musik eine Kunst ist, die einem Jeden gehört und nicht von bevorzugten Kreisen getragen wird. Keiner

dieser kritischen Autoren hat jedoch dem besprochenen Mangel abhelfen können und man befindet sich analog dem Fortschritte in der musikalischen Entwicklung der Neuzeit in Rücksicht auf die Lösung dieser eben berührten Frage in einer stetigen décadence. Mehr und mehr löst sich die Kunst vom Allgemeinverständnisse und der Theilnahme der Laienkreise an ihrem Genusse los, um sich mit einem Cocon von Fäden zu umgeben, die von den Händen Privilegirter, gleichsam als Schutz vor der Außenwelt, um sie gezogen werden. Der Grund zu diesem eigenthümlichen Symptome liegt in einer irrigen und scharf zu geißelnden Auffassung der Künstler: Ein gewisser Dünkel nämlich läßt dieselben von dem großen Kreise ihres Auditoriums und der Mitwelt geringschätzig denken und bestärkt sie in dem Wahne — der großen Menge gehe das wahre, tiefe Verständniß ab — ihre Leistungen seien mehr oder minder fortgeworfene Perlen, die nur, von den Händen der Glaubensgenossen gefunden, richtige Würdigung ihres Werthes finden. Sie halten mithin ihr Schaffen und Wirken der Welt gegenüber mehr für ein Werk der Herablassung und Wegwerfung, nicht für jenen hohen apostolischen Beruf, durch rastlosen Fleiß und im täglichen Kampfe eine Lehre zu verbreiten, welcher die treuesten und begeistertsten Anhänger nicht lange fehlen würden." — Mit dieser hier ausgesprochenen Ansicht des Verfassers erklärt man sich gerne einverstanden, und was den gerügten „Dünkel" betrifft, wären die Worte des Autors auch auf viele andere Künstlerkreise auszudehnen; denn es giebt so manche „Größen" in den verschiedensten Sphären, sowohl des künstlerischen als geistigen Schaffens, die sich für „Halbgötter" halten und nicht merken, daß es in ihren Köpfen zu wanken beginnt von dem Augenblicke an, in welchem sie sich über ihre Mitmenschen so hoch erhaben dünken. Doch bleiben wir bei unserem Buche! — M. Charles verharrt bei seinem im Vorworte ausgesprochenen Vorsatze getreu, sein Buch nicht dem Stande der privilegirten Musiker allein, sondern auch den Musikfreunden und Verehrern der Muse überhaupt zu widmen. Seine Studien und Skizzen sind auch in der That in einem so wohlthuenden Tone gehalten, daß man mit Vergnügen den Ausführungen des Autors folgt. — Mit Absicht vermied es der Verfasser, weitläufige biographische Schilderungen in seine Studien mit einzuflechten; nur diejenigen Geschehnisse und Wendepunkte im Leben der Besprochenen finden darin mit Recht Berücksichtigung, welche von tieferer Bedeutung für ihr künstlerisches Wirken und Schaffen geworden sind. — Der Autor hat mit Liebe und Lust an seinem Werke gearbeitet, man bemerkt das allenthalben, und wir können nur wünschen, daß sein Buch in den weitesten Kreisen Verbreitung und jene Beachtung findet, die es verdient." — (Franz Scherer.)

„Musikalische Tagesfragen": „Wir sagen: ein merkwürdiges Buch, in dem ein ungeheurer Fleiß, ein selbständiges Urtheil, ein echt deutscher Wahrheitstrieb steckt, der allein schon dem Werke viele Freunde verschaffen wird. Tiefe Gedanken wechseln mit leichteren Referaten, ja selbst herbe Urtheile, die vielleicht auf persönlicher Ansicht beruhen, finden sich in dem sonst so außerordentlichen Buche. Wir müssen dem Inhalte desselben näher treten. — Das Werk wird in den interessirten Leserkreisen berechtigtes Aufsehen erregen. Wer dasselbe nur bis zum Inhaltsverzeichniß durchlas, glaubte eines jener bekannten biographischen Produkte vor sich zu haben, an welchen die Gegenwart mehr denn zuviel besitzt. Allein schon das schlichte Vorwort des Verfassers wies darauf hin, daß die Aufgaben dieser Arbeit andere Ziele anstreben, — Ziele, welche in idealeren Regionen liegen und das Niveau der Mittelmäßigkeit hoch übersteigen. — Das Werk richtet sich nicht an die Kaste der sogenannten privilegirten Musiker, sondern an den großen Kreis des kunstsinnigen deutschen Volkes, — es ist also ein populäres Er-

zeugniß, — aber nicht populär im gewöhnlichen Sinne, sondern durchglüht von einem edlen Feuer hoher Begabung, — das Kind eines überzeugungstreuen und für die höchsten Güter der Kunst voll begeisterten Mannes. Das Ideal, das hier verfolgt wird, ist ein wahres, kein erkünsteltes; es wird angestrebt mit einer Schärfe in der Verurtheilung der ihm entgegenstehenden Hindernisse, welche verheerend, vernichtend und begrabend sich über das Gebiet ihres Wirkungskreises ergießt. — Diese Kaustik und beißende Ironie, die sehr oft unvermittelt neben der tiefsten Seelenstimmung, neben dem begeistertsten Fühlen auftritt, ist aber nicht eine persönliche! — sie ist sachlich durch und durch, wird objektiv begründet und in ihrer Entstehung mit logischen Argumenten belegt. — Das ganze Werk umfaßt die nachfolgenden Essays: . . . . — Man beachte die Sorgfalt der Auswahl! — Und wie sie geleitet ist von subtilstem Gefühl, so ist auch die Einzelausführung geradezu ein Musterwerk. — Die bei Weitem ausführlichste Besprechung läßt der Verfasser Liszt und Wagner zu Theil werden; vor Allem ist es Liszt, der durch den zauberischen Reiz persönlicher Annäherung einer besonders warmen Diktion sich erfreut und in trefflichen Formen gezeichnet ist. Allein Charles ist nicht blind gegen die Schwächen dieses Meisters. Gelassen und mit Ueberzeugungstreue deckt er seine Fehler auf, sucht dieselben in gelungener Form sowohl vom künstlerischen, als auch vom kritischen Standpunkte aus zu beweisen, und erhält durch die Kombination der beiden Kontraste ein Bild, dessen scharfe Konturen Auge und Herz laben. — Ein klareres Lebens- und Schaffensbild Wagners, als dasjenige, dem man hier begegnet, kann es nicht geben. Jeder Schwulst ist vermieden, — jeder Ballast verständnißerschwerender Theorien über Bord geworfen. Wie im ganzen Buche, so findet sich namentlich in diesem Essay eine Fülle allgemeiner Lebens- und Kunst-Grundsätze, geistvoller Sentenzen und beherzigenswerther Mahnrufe. — Raff und zum Theil auch Rubinstein, werden ziemlich abfällig kritisirt und diese Kritik mit lebhafter Schärfe vertheidigt. Manchem wird dieses Urtheil zu Herzen sprechen, — nämlich dem, der das Wesen der Kunst nicht an der Oberfläche sucht. — Bülow's Besprechung dehnt sich zu sehr nach der kaustischen Seite hin aus, trotzdem der Verfasser dem großen Künstler im überspannten Menschen gerechteste Würdigung widerfahren läßt. — Brahms, Grieg, Lassen und Joachim sind Musterstudien namentlich in der Entwicklung ihrer nationalen Eigenart. — Von wärmstem Fühlen für heimathliche Reminiscenzen dagegen durchdrungen, — durchweht vom Hauche der treuen Freundschaft und Liebe, sind die Essays über die Erdmannsdörfer'schen Dioskuren und Kistler. Ein jedes Wort ist ein Denkmal der Anhänglichkeit; — nicht aber gewinnt diese die Hand über die sachliche Beurtheilung. Sie bleibt das, was sie durch ihren Charakter will, und hat unter ihrer Feder nie den Freund, sondern den Künstler. — Was „Archiv", „Post", „Köln. Ztg." u. v. a. Blätter in ihren Besprechungen des vorliegenden Werkes sagen, kann voll unterschrieben werden. — Das Werk sei also überall warm empfohlen." (Dr. H . . . . . ck.)

„Das Archiv", bibliographische Wochenschrift, nennt das Werk: **„epochemachend"** und bringt dann in Nr. 5, 1889: „Das mit gewandter und geistreicher Feder geschriebene Buch enthält kurze Lebensbeschreibungen und kritische Skizzen von . . . . . . — Ueber hervorragende Männer der Gegenwart ein objektives Urtheil abzugeben, ist stets sehr schwer. Der größte Theil unserer musikalisch-kritischen Presse vermag dies nicht, er urtheilt nach persönlichen Ansichten und vorgefaßten Meinungen; und da er sich in dreister Ueberhebung zum Korrektor der öffentlichen Meinung berufen glaubt, findet er seine Befriedigung darin, gegen die Meinung des Publikums Alles, was nicht ganz nach seinem Sinn ist, in den Staub zu treten und mit

Koth zu bewerfen, oder auch, was pessimistischer Anschauungen wegen wohl seltener vorkommen mag, Anderes wieder gegen den Willen der Zuhörer in den Himmel zu erheben. — Den Fehler allzugroßer Subjektivität hat der Verfasser in geschicktester Weise zu vermeiden gewußt. Und wenn er auch mitunter seine persönlichen, hoch über dem Laien-Urtheile stehenden Ansichten vertritt — er giebt es in seiner Bescheidenheit zu, daß er sich hier und da von ihm persönlich liebgewordenen Anschauungen nicht zu trennen vermochte, — so steht er doch so hoch erhaben über der angedeuteten Richtung, daß wir ihn getrost als einen der besten und tüchtigsten Kritiker bezeichnen können. — In seinem Bestreben, der Allgemeinheit geläuterte Anschauungen der musikalischen Welt wiederzugeben und dasselbe durch kurzgefaßte Skizzen aus dem Leben der Tondichter, durch Schilderung der Verhältnisse, die auf das musikalische Wirken derselben Einfluß ausübten, zu belehren, hat er ein Buch gefertigt, das für Musiker und Laien gleich interessant zu lesen ist und in seiner gedrängten Form und seinem gedrängten Inhalte viel zur Würdigung der betreffenden Künstler und zum Verständnisse ihrer Werke beitragen wird." (Otto Dienel.)

„**Schweizerische Musikzeitung**": „Mit der vorliegenden Sammlung biographisch-kritischer Aufsätze beabsichtigt der Verfasser, wie er im Vorwort betont, bekannte und weniger bekannte Musiker der Gegenwart in ihrem Wirken und ihrer künstlerischen Bedeutung nicht sowohl für die Leute vom Fach als die gebildeten Laien darzustellen, indem er von der keineswegs ungerechtfertigten Ansicht ausgeht, es fehle namentlich mit Rücksicht auf die neueren Erscheinungen der Tonwelt an der nöthigen Fühlung zwischen Komponisten und Publikum, zwischen Berufsmusikern und dem großen Kreise der Zuhörer, der ja doch die bedeutsame, für Wohl und Weh des Tondichters meist entscheidende Stimme des Volkes repräsentire. Was heutzutage von musikalisch-kritischen Arbeiten erscheine, sei entweder gut aber rein fachwissenschaftlich, also nur für die Privilegirten brauchbar, oder populär aber sachlich schlecht. Beide Fehler solle das Buch vermeiden, ohne gelehrten Ballast, nur das Entscheidende im Kunstschaffen der betreffenden Männer hervorheben und so den Zweck erfüllen, „belehrend zu ergötzen". Daß Charles diese löbliche Absicht erreicht habe, geben wir unumwunden zu. Die einzelnen Essays sind frisch und flott geschrieben, gehen energisch auf den Kern der Sache los und treffen unserer Ansicht nach stets das Richtige . . . Rückhaltlose Anerkennung finden in dem Buche Komponisten wie der Norweger Edvard Grieg, dessen fantasiereiche, durch ihr nordisches Lokalkolorit bestechende Werke einläßlich erörtert werden, wie ferner der Wagnerianer Cyrill Kistler, der bis jetzt verhältnißmäßig allzuwenig bekannt gewordene Schöpfer der Opern „Kunihild" und „Till Eulenspiegel", wie der Weimaraner Hofkapellmeister Ed. Lassen, dessen „Faust"-Musik eine gründliche und überaus rühmliche Kritik erfährt. Eröffnet wird die Sammlung durch die wohlgetroffenen Charakterbilder Liszt's, Wagner's und Bülow's. Als Hauptheld unseres Autors erscheint selbstverständlich Wagner, obschon Charles für des Künstlers Schwächen, namentlich seine maßlose Selbstüberhebung keineswegs blind ist, wie er denn auch das eitle, kokette Wesen Liszt's mit scharfen Worten geißelt. . . . . Zu den anmuthigsten Partieen des Buches gehört das Kapitel über das Musikerpaar Max und Pauline Erdmannsdörfer, welches den Leser mitten in das künstlerische Treiben am kleinen Musenhof zu Sondershausen versetzt. Auch der Aufsatz über Joachim ist geistvoll und warm geschrieben und würdigt nicht allein den klassischen Meister der Geige, sondern gleichzeitig den Schöpfer des „Violinkonzertes in ungarischer Weise" als eines der eigenartigsten und bedeutendsten Werke der Gattung." (Prof. A. N.)

„Musical World-Chicago“: „While it is easy enough to secure good reading matter about the older masters, it is sometimes very difficult to get authentic information about the living ones. M. Charles has lately published a volume trough the firm of Rossberg, in Leipsic, in which he furnishes many interesting sketsches of living composers, such as Lassen, Grieg, Bülow, Joachim and Brahms. The volume also contains articles on Liszt, Wagner, Raff etc. They are admirably written and cannot fail to interest.“ („Während es dem Leser bequem genug gemacht ist, sich ein festes Urtheil über die alten Meister zu verschaffen, ist es mitunter außerordentlich schwierig, eine authentische Information über lebende Koryphäen zu erhalten. Da hat denn kürzlich M. Charles im Verlage von Roßberg in Leipzig ein Werk herausgegeben, in welchem er verschiedene interessante Skizzen über lebende Komponisten giebt, u. A. über Lassen, Grieg, Bülow, Joachim und Brahms. Auch Aufsätze über Liszt, Wagner, Raff &c. finden sich in dem Buche. Dieselben sind vorzüglich (wörtlich: „bewunderungswürdig") geschrieben und müssen allgemeines Interesse erwecken.") —

„Giornale di Erudizione, Corrispondenza Letteraria, Artistica e Scientifica, Firenze“: „Si deplorava in Germania la mancanza d'un' opera critica semplice et chiara, la quale si proponesse di far conoscere al popolo i pregi e i difetti dei maestri di musica contemporanei tedeschi e togliesse alle loro opere quella veste di privilegio che le rende accessibili solamente alla classe colta. In Germania è molto diffuso il pregiudizio che il popolo non sente la musica e non può giudicarla. Invece ciò non è vero, come dice benissimo il nostro autore, perchè il popolo nasce col sentimento della musica, anzi si può dire che il grande criterio per accertarsi del valore d'un componimento musicale è quello del giudizio complessivo delle masse. Il signor Charles ci dà prima di tutto le notizie biografiche dei vari maestri, ma non si ferma a lungo che su quei casi che hanno avuto una grande influenza sulla loro mente ed hanno dato una particolare direzione al loro ingegno. La sua critica è la vera critica moderna, chiara, acuta, larga, sensa pregiudizi.“ („Man beklagt bei unseren nördlichen Nachbarn den Mangel an einem verständlich und klar geschriebenen kritischen Werke, das sich zur Aufgabe macht, die musikalischen Koryphäen der Gegenwart, mögen es Deutsche oder Ausländer sein, in ihren Vorzügen und Fehlern dem Volke vorzuführen und dabei jenes privilegirte Gewand abzulegen, welches nur von gebildeten Kreisen voll gewürdigt werden kann. Es ist in Deutschland weiter vielfach das Vorurtheil verbreitet, dem Volke gehe Empfindung und Beurtheilungs-Fähigkeit für die Musik ab. Das ist grundfalsch, wie unser Autor vortrefflich beweist; im Gegentheil findet eine musikalische Komposition und deren Werth maßgebende Beurtheilung beim großen Publikum. So giebt Herr Charles in seinen Essays zunächst genaue biographische Notizen der einzelnen Meister, ohne sich in unnütze Details zu verlieren und die kritische Seite seiner Arbeit zu vergessen. Sein Urtheil ist wahr, zeitgemäß, klar, scharf, ausführlich und gänzlich vorurtheilsfrei.")

„Deutsches Literaturblatt“. „M. Charles hat sich hier die Aufgabe gestellt, die Koryphäen und Meister der Gegenwart der Masse der Hörer zugänglich zu machen durch Erschließung eines besseren Verständnisses ihrer Tonschöpfungen, wie Gewährung eines Einblicks in ihr Leben und Schaffen. Als leitenden Grundsatz betont er den Eindruck und das ästhetische Fühlen und verspricht, die genetisch-analytische Zerstückelung des Ganzen in der Besprechung seiner Totalwirkung untergehen zu lassen. Das ist für populär-wissenschaftliche Darstellungen ganz berechtigt. . . . . Man kann auch der Arbeit die

Anerkennung nicht versagen, daß sie ihren Zweck mit einer Sachkenntniß verfolgt, welche mit der Begeisterung redlich Schritt zu halten sucht; die Beschränkung der biographischen Angaben ist nur zu loben. . . . . Zum Inhalt, dem wir sympathisch gegenüberstehen, nur etliche Bemerkungen. . . . . . Wie gesagt, unser Kunstkritiker stellt sich auf einen guten Standpunkt.“ — (Prof. Dr. Rud. Pfleiderer.)

„**Gesellschaft**“: „Eine Reihe flottgeschriebener Essays, die sich mit dem Musikleben der Gegenwart und seinen Hauptvertretern beschäftigen. Er giebt damit dem Publikum ein kritisches Werk in die Hand, das es sich zur Aufgabe macht, die musikalischen Koryphäen der Gegenwart größeren Kreisen in populärer Form zugänglich zu machen.“

„**Hallische Zeitung**“: „Sein leitender Grundsatz ist der Eindruck und das ästhetische Fühlen, die genetisch-analytische Zerstückelung des Ganzen geht in der Totalwirkung unter, eine treffliche Maxime für populärwissenschaftliche Darstellungen. . . . . Mag das ausgezeichnete und verdienstvolle Werk Allgemeingut werden in denjenigen Kreisen, welche die Kunst lieben, und zu ihrer Veredelung beitragen.“ —

(Dr. Richard Hamel.)

„**Kölner Nachrichten**“: „Das Buch ist für einen sehr großen Leserkreis bestimmt, den aller Musikfreunde, welche sich mit dem Leben und Wirken berühmter Tondichter einerseits, aber ganz speziell über den Werth ihrer Werke auf's Vollständigste orientiren wollen. Was uns beim Lesen neben allen anderen Vorzügen des Buches ganz besonders wohlthuend in die Augen springt, ist ein seltener Freimuth. Der sehr kenntnißreiche und gewandte Verfasser versteht es vortrefflich, Licht- und Schattenseiten der Komponisten in klarste Beleuchtung zu bringen und dem Leser, welcher sich noch kein festes Urtheil bilden konnte, überzeugend zu gewinnen, wie sich das bei den Essays von Liszt, Rubinstein, Brahms u. a. deutlich zeigt. Sehr zu Statten kommt den Charakteristiken, daß wir die erschöpfenden Urtheile eines Kenners vernehmen, der in seiner Meinung durchaus nicht schwankend erscheint, sondern durch tüchtiges Durchdringen volle Klarheit über Werth und Unwerth der Werke sich verschaffte, dabei aber von ganz parteilosem Standpunkte ausgeht. M. Charles versteht es auch, den Schlüssel zu Absonderlichkeiten, Widersprüchen oder Seltsamkeiten der Komponisten zu geben, Urtheile, die sich meist als sehr zutreffend erweisen. Richard Wagner wird am Eingehendsten bedacht. So voll Bewunderung nun auch Charles sich für den großen Genius zeigt, so scheut er sich doch nicht, mit unerbittlicher Schärfe alle wunden Punkte der Dichtung und Musik bloszulegen; und beim aufmerksamen Lesen wird sich Mancher zugestehen müssen, daß unbeschadet der titanischen Größe des Mannes Vieles unterschrieben werden kann. Dies Alles wird genügen, dem Buche viele Abnehmer zu gewinnen. Fügen wir noch hinzu, daß es sich sehr gut liest, so glauben wir, dem sehr verdienstvollen Werke ganz gerecht geworden zu sein.“ — (Adolf Lesimple.)

„**Kölnische Zeitung**“: „. . . . Vieles ist sehr genau und eingehend, anderes in Memoirenmanier gearbeitet; persönliche Eindrücke und Erlebnisse wechseln mit ästhetischen Erwägungen ab. . . . . In dem Buche ist eine anständige schriftstellerische Begabung nicht zu verkennen, und es hat seinen Reiz, daß sich dieselbe mehr in warmer Parteinahme, als in nüchtern abmessendem Urtheil kundgiebt. Da das Buch außerdem viele thatsächliche Notizen enthält, so kann es bei Fragen, welche die genannten Künstler betreffen, manchen Aufschluß geben.“ — (Dr. Reitzel.)

„Kunstwart": „Es ist ebenso schwierig wie verdienstlich, in der Kunst über zeitgenössische Meister zu schreiben. Ist doch die neuere Kunsterscheinung mit uns noch gleichsam verwachsen, noch nicht losgetrennt, um sich uns von allen Seiten zu zeigen. Charles hat bei der Bewältigung seiner schwierigen Aufgabe im höchsten Maaße Anerkennenswerthes geleistet." —
(Ferdinand Avenarius.)

„Literarisches Centralblatt": „Das Werk hat Verdienste, welche der Menge der heutigen musikalischen Populärschriftsteller nicht gemein sind. Der Verfasser hat Gesichtspunkte. Das Vorwort stellt z. B. die Forderung auf, daß der Komponist nicht blos für die Fachleute, sondern daß er für seine Nation schreiben soll. . . . . Ein weiteres Verdienst ist der leichte und natürliche Ton der Sprache, die an französische Schule erinnert. . . . . Ein drittes Verdienst finden wir darin, daß der Verfasser über manche überschätzte Größe laut und offen derbe Wahrheiten sagt. . . . . Alles in Allem genommen muß dem Verfasser hohe Begabung zugesprochen werden." —

„Literarischer Merkur": „Skizzen und Studien sind es, die uns der Berliner Kunstkritiker darbietet. . . . . Das Urtheil ist gesund und zutreffend." — (Immanuel Weitbrecht.)

„Post": „Der Verfasser, ein Musiker, hat in diesem Bande zwölf sehr lebhaft, bisweilen höchst energisch geschriebene Charakteristiken und Aufsätze vereinigt, welche sich mit Liszt, Wagner, Hans v. Bülow, Joachim Raff, C. Reinecke, Brahms, Rubinstein und einigen anderen minder hervorragenden Komponisten beschäftigen. Er ist ein Verehrer von Wagner, ohne gegen dessen Schwächen blind zu sein, und trifft in seiner Charakteristik des Meisters, wie uns scheint, die richtige Mitte. Diese Unbefangenheit des Urtheils befähigt ihn, auch Brahms, dem „Beethoven der Neuzeit" gerecht zu werden, verhindert ihn aber auch nicht, bisweilen eine recht kräftige Sprache zu führen, die bei der kampfesfrohen Art unserer Musiker in Aufsätzen über musikalische Themata unvermeidlich zu sein scheint, deshalb aber auch keine nachhaltige Verstimmung hervorruft. Die eingehende Würdigung vieler Tondichtungen macht das Buch auch als Führer durch die neuere Musikliteratur empfehlenswerth." — (E. E. Taubert.)

„Staatsbürger-Zeitung": „Das Werk, das im vorigen Jahre (1888) erschien, hat bereits einige neunzig Kritiken der besten Zeitschriften hinter sich, welche dasselbe als epochemachende Erscheinung hinstellen und den Verfasser einen der geistvollsten und besten Kritiker der Gegenwart nennen. Bis in den fernen Westen nach Chicago und San Franzisko ist der Ruf des Buches gedrungen (vgl. das Referat der „Musical World") . . . . Das Fühlen und Denken des Verfassers ist ein urdeutsches. Er haßt die Oberflächlichkeit, die Gedanken-Armuth, die nichtssagende Phrase. . . . . Wagner erhält die ausführlichste Besprechung. Seine unsterblichen Großthaten können den Autor aber nicht zur blinden Schwärmerei hinreißen, auch die Schwächen dieses künstlerischen Genius werden aufgedeckt. — Liszt's Kompositionen erfahren unter objektiver Doppelbeleuchtung eine eingehende Kritik, welche sich im Ganzen scharf gegen die Uebertreibungen in der Programm-Musik richtet. — Das interessanteste Essay ist neben Lassen und Grieg das über die beiden Erdmannsdörfer. Hier wird uns ein reizvoller Blick in die künstlerischen Wohlthaten der kleinen Höfe Deutschlands (Sondershausen) verstattet; neben der strengen Kritik greift die lebendige Schilderung ein, und diese ist durchwürzt mit dem Zauber dankbarer Erinnerung an die Heimath (Charles [Pseudonym für Max Chop] ist Sondershäuser). — Jedem Deutschen sei das Werk empfohlen!" — (Dr. O. Bachler.)

„Ueber Land und Meer": „Eine scharfe kritische Sonde ist es, mit welcher M. Charles in seinen Studien einigen der von ihm Behandelten zu Leibe geht, während er für andere mehr oder minder schwärmt. Liszt, Wagner, Brahms sind Ideale, an denen er bewundernd emporschaut und neben denen Bülow, Raff, Reinecke, Rubinstein u. A. keinen leichten Stand haben. Da sich sein Urtheil nach verschiedenen, wenn auch nicht nach allen Seiten hin, mit dem einer ziemlich ausgedehnten Gemeinde von Musikgläubigen deckt, wird sein Buch um so eifrigere Leser finden." —

(Dr. Otto Baisch.)

„Bremer Nachrichten" sub Spitzmarke „Max Erdmannsdörfer": „Eine interessante längere Studie über Professor Max Erdmannsdörfer, den Dirigenten unserer philharmonischen Konzerte, hat M. Charles in seinem vortrefflichen Werke: „Zeitgenössische Tondichter" (Leipzig, Roßberg'sche Buchhandlung) geliefert. In diesem Buche stellt sich der Kritiker die Aufgabe, die Koryphäen und Meister der Gegenwart dem großen Volke zugänglich zu machen und dabei jenes privilegirte Gewand abzustreifen, das sich nur für Berufskreise eignet, nicht aber als Allgemeingut verwerthet werden kann, wie solches von der Kunst verlangt werden muß. Die Besprechungen, die allen Musikfreunden hiermit dringend empfohlen werden, verfolgen den Zweck, ein klares Bild der verdienstvollsten Musiker der Jetztzeit zu geben, eine Totalkritik sowie Beurtheilung des Bedeutendsten und Wissenswerthesten nimmt darin die erste Stelle ein. Was uns Bremenser an diesem Werke augenblicklich am meisten interessirt, ist natürlich der Abschnitt über den neu berufenen Dirigenten unserer vornehmsten Konzerte, und wir handeln gewiß im Sinne der musikalisch Gebildeten, wenn wir Einiges aus dem vortrefflichen Buche über die Bedeutung von Max Erdmannsdörfer und seine frühere Thätigkeit in Sondershausen mittheilen." (Es folgt ein ausführlicher Auszug aus der Studie.)

Dr. Wilhelm Jordan: „Ihre Essays über Liszt 2c. habe ich sehr treffend, mit meinen Ideen harmonirend und auch in ihrer Schärfe gerechtfertigt gefunden." —

Auch die vorliegende neue Folge der „Zeitgenössischen Tondichter" ist bereits Gegenstand lebhafter Theilnahme in den besten Fachzeitschriften und Tages-Zeitungen gewesen. Einige dieser Notizen seien nachfolgend mitgetheilt:

„Deutsche Militair-Musiker-Zeitung": Eine hochinteressante literarische Publikation steht bevor. M. Charles (Max Chop), dessen I. Band der „Zeitgenössischen Tondichter" so berechtigtes Aufsehen erregte, edirt eben den II. Band als Fortsetzung. Die Haupt-Personen, die in diesem Werke auftreten, sind: Franz Lachner, Josef Rheinberger, Max Bruch, Franz Witt 2c. Es handelt sich hier nicht um landläufige Biographien, wie wir sie tagtäglich antreffen, sondern um Darbietungen eines neuen Geistes, der allerdings Dinge über unsere Kunst anders auffaßt, als Alltagsmenschen. Wir sehen mit großer Spannung der Veröffentlichung entgegen." —

„Neue Musik-Zeitung": „Der Tod des berühmten General-Musikdirektor Dr. Franz Lachner hat in der gesammten musikalischen Welt das lebhafte Bedauern wachgerufen, das es bislang bei der großen Willkürlichkeit,

mit welcher Lachner die Opuszahlen behandelte, unmöglich war, ein Total-Verzeichniß der Werke des Meisters aufzustellen. — Noch wenige Tage vor dem Tode hat, wie wir hören, Lachner dem Verfasser der „Zeitgenössischen Tondichter, Studien und Skizzen", Herrn M. Charles (Max Chop) für den zweiten, binnen wenigen Wochen erscheinenden Band dieses Werkes ein Gesammt-Verzeichniß seiner gedruckten und ungedruckten Kompositionen zur Veröffentlichung übersendet, damit, wie er selbst schreibt, seinem letzten Herzenswunsche genügend. — Wir machen daher jetzt schon alle Interessenten auf das Erscheinen des Buches aufmerksam." —

„Musikalische Tagesfragen": „Wie wir in Erfahrung bringen, erscheint in wenigen Wochen im Verlage der Roßberg'schen Buchhandlung-Leipzig der zweite Band der „Zeitgenössischen Tondichter" von M. Charles (Max Chop), eines vortrefflichen Werkes, dem wir seinerzeit bei Herausgabe des ersten Bandes eine längere Besprechung widmeten. Der geistreiche Kritiker hat das Bedürfniß gefühlt, dem Buche einen Nachfolger zu schaffen, — durch die beispiellose Anerkennung, welche seine Arbeit in der gesammten Presse des In- und Auslandes mit wenigen und unbedeutenden Ausnahmen erfahren hat, auf's Beste unterstützt. Dieser zweite Band, welcher dem „Beethoven der Neuzeit" (Max Bruch) und dem Kapellmeister an der Allerheiligen Hofkapelle in München, Josef Rheinberger, gewidmet ist, enthält: . . . . Das Werk soll auf gewissenhaftesten Studien beruhen, deshalb autoritativ sein und viele interessante Briefe zur Veröffentlichung bringen. Für Süddeutschland bieten die Essays über Lachner, Rheinberger, Witt und Wilhelmj besonderes Interesse. Dr. Franz Lachner erhält bei Weitem die ausführlichste Besprechung. Der Münchener Altmeister hat dem Verfasser der „Tondichter" den Wunsch mitgetheilt, noch vor seinem Tode ein vollständiges Verzeichniß seiner erschienenen und nicht erschienenen Kompositionen publizirt zu wissen. Charles hat dieses unter großen Schwierigkeiten zusammengestellte Verzeichniß wenige Tage vor Lachners Tode erhalten und bringt dasselbe in seinem Buche, — ein Vermächtniß, das für alle Kunstfreunde und Fachmänner etwas Außergewöhnliches in sich schließt. . . . . Wir freuen uns, dem verdienstvollen Werke bald näher treten zu können."

Aehnliche Notizen brachten: „Post", „Tägliche Rundschau", „Deutsches Tageblatt", „Staatsbürger-Zeitung", „Vossische Zeitung"-Berlin, sämmtliche großen Münchener Zeitungen, „Schweizerische Musik-Zeitung"-Zürich, „Musical-World"-Chicago ꝛc.



Von demselben Verfasser sind erschienen:

„In welchen Händen befindet sich die moderne Theaterkritik?“ 1884.
„Moderne Produktivität und unmoderne Ignoranz auf dem Gebiete musikalischer und dramatischer Bühnenschriftstellerei.“ 1885.
„Briefe aus der musikalischen Hölle.“ 1885.
Erster Brief: „Musikalisches Urtheil.“
Zweiter Brief: „Kunst und Eitelkeit.“
„Soziale Zustände in der Kunst.“ 1886.
1. „Einiges vom Theater.“
2. „Die hohe Kritik.“
„Franz Liszt.“ Eine Studie. 1886.
„Die deutsche Kunst und ihre gefährlichsten Feinde.“ 1887.
„Der Goethe'sche „Faust“ und seine musikalische Verwerthung.“ 1887.
„Das Herrig'sche Lutherfestspiel“ 1889.

(In Heftform edirt.)

* * *

„Eine neue Carmen.“ Novellistische Studie. 1886.
(5. Aufl. 1887.)
„Im Zauberbanne eines großen Meisters.“ Dem Andenken Franz Liszt's gewidmet. 1887.
„Vera.“ Eine Studie aus dem Künstlerleben. 1888.
„Sylvester-Abenteuer.“ Musikalische Humoreske. 1888.
„Ideale und Leben.“ Eine Studie in Romanform. 1889.
„Sturm und Drang.“ Ein Roman aus dem Kunstleben der Gegenwart. 1890.
„Künstlers Erdenwallen.“ Ernste und heitere Plaudereien aus dem deutschen Kunstleben. 1890.



